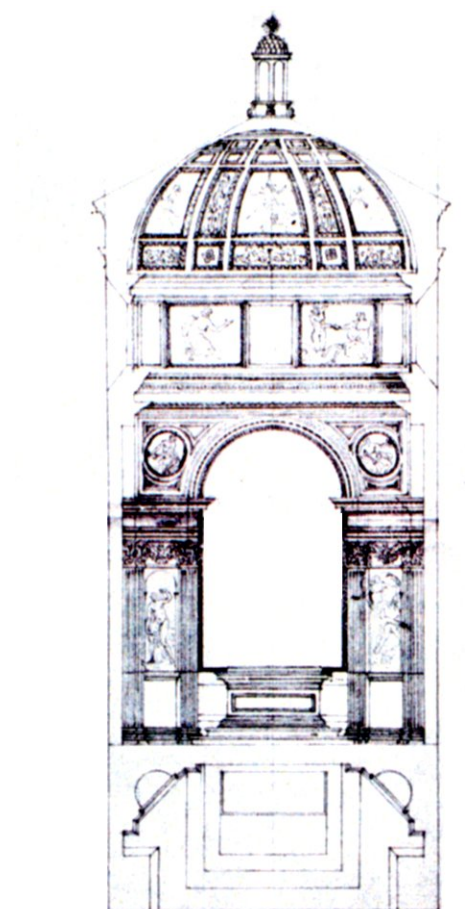


# Funksjon og illusjon

En kontekstualisering av Pinturicchios og Rafaels kapeller i Santa Maria del  
Popolo i Roma



Masteroppgave i kunsthistorie av Hedvig Lien

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

## **Takk**

Jeg vil dedikere denne avhandlingen til min datter Agnes. Samtidig vil jeg takke min søster Anne Louise Lien og min svoger Hans Erik Borgenvik for gjennomlesing og språkvask. Takk til Helge Persen for hjelp til billedbehandling. Takk til min kjæreste Stein Halvor Rytter for kjærighet, hjelp og støtte. Takk til min far Magnus Lien for å ha stilt opp for oss på alle måter, og for ditt kjærlige nærvær. Takk til min veileder Einar Petterson.

Innledning.....	4
Forskningshistorie .....	5
Illusjonisme og betrakterens rolle .....	6
<b>Del</b>	
Kontekst .....	9
Santa Maria del Popolo .....	9
Pinturicchio .....	12
Rafael .....	14
Oppdragsgiveren .....	16
Nyplatonismen .....	17
Kunstens nye status .....	18
Malerkunsten og teaterscenen .....	19
Illusjonistisk maleri, antikke forbilder .....	21
<b>Del II</b>	
Monumentbeskrivelse og sammenlignende analyse .....	24
Della Roverekapellet .....	24
Basso della Roverekapellet .....	27
Øvrige dekorasjoner av Pinturicchio i Santa Maria del Popolo .....	29
Chigikapellet .....	31
Tema, ikonografisk program .....	37
Kuppelen .....	37
Skulpturene.....	39
Altertavlen og maleriene i pendentivene og tamburen.....	41
Bronserelieffet.....	42
Gravmonumentene .....	43
Antikke forbilder for Chigikapellet.....	45
Loggia di Psiche, Villa Farnesina .....	46
Sammenlignende analyse mellom Pinturicchio og Rafaels kapeller.....	48
<b>Del III</b>	
En diskusjon om betrakterens rolle .....	54
Oppsummering og konklusjon .....	63
<b>Litteraturliste</b> .....	66
<b>Liste over illustrasjoner</b> .....	74

## **Innledning**

Verkene som skal behandles i denne oppgaven befinner seg innenfor en periode mellom 1470-årene og 1550-årene og representerer tidsmessig ulike stadier i renessansens kunst. Bernardo di Betto, kalt Pinturicchio dekorerte i 1470-årene flere kapeller i kirken Santa Maria del Popolo i Roma. To av disse er så godt som intakte i sin opprinnelige form i dag. I andre tiår av 1500-tallet ble Chigikapellet i samme kirke bygget og dekorert etter tegninger av Rafael. Disse to kunstnerne tilhørte forskjellige generasjoner, men det er mange forbindelser mellom dem. Verkene deres i Santa Maria del Popolo illustrerer en utvikling i forholdet mellom verk og betrakter som skjer i løpet av renessansen.

Med fremveksten av renessansehumanismen blir filosofien et bindeledd mellom religion og vitenskap. Gjennom nylesning av de antikke filosofene forenes nye tanker om universets beskaffenhet med religiøse tanker og blir på denne måten legitime. I kirkekunsten, som jo utgjorde en stor del av renessansekunsten, kan vi spore de åndelige strømninger i denne tiden. Kristne tanker går sammen med interessen for vitenskapen, og begge deler tas til inntekt for makteliten. Med fremveksten av renessansen skjer det også en endring i måten man tenker om det fysiske rom, billedrommet og forbindelsen mellom disse. Den åndshistoriske utviklingen i tiden gjør at kunstens status er i endring, og i denne sammenhengen blir også betrakterens rolle påvirket. Det økte fokus på betrakteren henger sammen med den subjektive vending som skjer i renessansen. Det blir et fokus på individet, og mennesket blir målestokk, i en verden som forsøker å kartlegge og forstå den jordiske verden og universet i sin higen etter viten.

I behandlingen av kunstnerens virke i og utenfor Santa Maria del Popolo, kommer man ikke utenom forholdet til paven som oppdragsgiver og eventuelt ideolog. Kirken er en av flere scener der paven kunne iscenesette seg selv og vise fram sin makt. Forholdet mellom oppdragsgiveren og kunstneren forandres ettersom kunstnerens status er i endring i denne perioden. Dette blir også tydelig i forhold til de kunstnerne denne teksten handler om. Tretti år skiller dem i alder og den plass og status de har fått i kunsthistorien er svært ulik. Pinturicchio står nærmere middelalderens håndverkerstatus, mens Rafael oppnår en stilling som i hans samtid ga ham betegnelsen guddommelig.

Renessansens forhold til antikken kommer sterkt til uttrykk i de verkene som her skal behandles. Både Pinturicchio og Rafael var aktive i en tid med stor interesse for arkeologi, og hvor funn ble gjort som skulle få stor betydning for utviklingen av kunsten. Deres roller som formidlere og utviklere av en stil basert på antikke forbilder, er sentrale. I denne sammenhengen blir tradisjonen med illusjonistisk arkitektur aktualisert. Det er interessant å se på bruken av illusjonisme, hvorvidt det er et forsøk på å skape et verk som i sin helhet utgjør en illusjon, eller om illusjonen bare er et virkemiddel i deler av verket. Uansett er illusjonen en måte å skape en kommunikasjon mellom verk og betrakter, idet det skapes en forbindelse mellom betrakterens rom og billedrommet ved at illusjonen spiller på vår oppfatning av den visuelle virkeligheten. Perspektivet er en viktig del av illusjonismen slik vi ser den her. Som vi skal se forholder renessansens kunstnere seg til perspektivet på ulike måter.

Jeg har nå skissert en kontekst bestående av ulike faktorer i kunstnernes samtid som har betydning for deres arbeid, og disse vil jeg gi en dypere behandling i oppgavens del I.

## **Forskningshistorie**

Fremveksten av en kritisk kunsthistorieforskning fra begynnelsen av 1800-tallet skaper et fokus på den kulturelle kontekstens betydning for kunstverket. I denne sammenhengen blir også betrakterens rolle problematisert. Man anerkjenner at også vår oppfatning av kunsten avhenger av vår kulturelle bakgrunn, og et mål for kunsthistorieforskningen blir å finne strategier for å kunne innta et så objektivt ståsted som mulig, stilt overfor kunstverket.

Erwin Panofsky hørte til ved Warburginstituttet fra 1920-årene, og her ble han sterkt påvirket av sin kollega Ernst Cassirer. Panofskys ikonologiske perspektiv har hatt stor innflytelse på kunsthistoriefaget. Metoden er ment som en tolkningsmodell som tar i betraktning et verks tilblivelses kulturelle kontekst og psykologiske forutsetninger. Metoden er spesielt nyttig i forhold til tidligere tiders kunst, og Panofsky demonstrerer det selv i sin behandling av Michelangelo.<sup>1</sup> Panofskys ikonologiske modell er i tre trinn; det første er en *preikonografisk beskrivelse* som på basis av praktisk erfaring tolker de primære temaer i verket. Det andre trinnet er en *ikonografisk analyse* i en smalere forstand som har som mål å finne de sekundære eller konvensjonelle betydninger av verket basert på kjennskap til litterære kilder. Det siste trinnet i modellen, den *ikonologiske tolkningen*, som er ikonografi i en dypere forstand, forsøker å identifisere det Panofsky kaller verkets iboende mening eller

---

<sup>1</sup> Panofsky: 1967.

innhold. For å kunne identifisere et kunstverks mening på dette nivået, er det nødvendig for oss å gjøre oss kjent med de kulturelle tendenser og forutsetninger som påvirker verkets skaper. Metoden er et redskap for analyse som er ment å gjøre det mulig å tolke symboler. Panofsky skiller mellom symboler i ordinær forstand og symboler i den forstand Ernst Cassirer anvender ordet. Symbolet i vanlig forstand er det vi kan identifisere ved det første trinnet i Panofskys modell, et konvensjonelt symbol kjent fra litterære eller visuelle tradisjoner. Det ”cassirerske” symbolet er betinget av en rekke krefter som ikke nødvendigvis er så enkle å verifisere, slik som faktorer ved samfunnet, kulturelle, politiske åndelige, filosofiske osv. Cassirer spurte seg selv ”med hvilke midler og ved hjelp av hvilken prosess konstruerer menneskesinnet sin fysiske verden?”<sup>2</sup> Han kom frem til at de uttrykksformer som bestemmer hvordan og hva vi tenker kan sees som symbolske former. Panofsky tar opp dette begrepet, og sier at perspektivet et er slik symbolsk form.<sup>3</sup> I kjølvannet av Panofsky har debatten om perspektivet hatt som utgangspunkt ”det tenkende øye” og dermed hatt fokus på erkjennelse snarere enn blikket.

John Shearmans forskning omkring Chigikapellet har vært et viktig utgangspunkt i arbeidet med denne avhandlingen. Han har også behandlet problematikken omkring betrakterrollen, og dette er gjenstand for diskusjon i siste del i denne oppgaven. Her vil jeg presentere ulike syn på betrakterrollen og betrakterfunksjonen, og se hvorvidt begreper som intensjonalitet og kunstvilje kan belyse dette temaet.

## **Illusjonisme og betrakterens rolle**

I møte med billedverdenen fordres det av betrakteren at hun, for å kunne tre inn i bildets virkelighet, aksepterer illusjonen ved å akseptere romkonstruksjonen og realismen i detaljene.<sup>4</sup> Sagt på en annen måte; betrakteren må akseptere bildets språk. Dette fordrer altså en viljeshandling. Baxandalls begrep ”volition” henspiller på både betrakterens vilje og kunstnerens vilje. Betrakteren møter verket ut ifra sin horisont, og hennes opplevelse av verket avhenger av hennes forventninger. Gombrichs begreper ”the beholders share” og ”the faculty of projeksjon” refererer til betrakterens deltaken i verket og hennes evne til å projisere sine erfaringer over på verket i møtet med det.<sup>5</sup> Hensikten med illusjonistisk maleri er nettopp å spille på vår virkelighetsoppfatning og helst lure oss til å oppfatte som tredimensjonalt noe som i virkeligheten er flatt. Vegg- og takdekorasjonene som er tema i denne oppgaven er

---

<sup>2</sup> Holly: 1985, s. 118.

<sup>3</sup> Panofsky: 1927.

<sup>4</sup> Milman: 1983, s. 6.

<sup>5</sup> Gombrich: 1992.

eksempler på arkitektonisk illusjonisme. Tradisjonens røtter strekker seg tilbake til antikken. Imidlertid er renessansens ”oppdagelse” av lineærperspektivet et redskap som gjør det mulig å oppnå en større grad av realisme og illusjonistiske effekter.

Panofsky, Gombrich, Wölfflin og andre har analysert bruken av illusjonisme i kunsten.<sup>6</sup> Sven Sandström har gått videre i å differensiere konseptet om grader av virkelighet, eller virkelighetsnivåer, som ble introdusert av Panofsky og Wölfflin. Sandström skiller mellom tre virkelighetsnivåer:

- 1) Objektets virkelighetsnivå (*objective degree of reality*),<sup>7</sup> refererer til objektets eller materialets illusjon.
- 2) Billedlig virkelighetsnivå (*pictorial degree of reality*), refererer til den malte scenens illusjon som en hendelse.
- 3) Motivets virkelighetsnivå (*the motif's degree of reality*) refererer til graden av virkelighet eller troverdighet i selve motivet, f. eks. om motivet forestiller en hverdagsscene eller en mytologisk scene.<sup>8</sup>

Sven Sandström trekker frem denne metoden som en måte å organisere bilder, eller dekorasjoner i ulike virkelighetsnivåer. Han assosierer denne graderingen med verkets funksjon snarere enn med dets kvalitative egenskaper.<sup>9</sup> Han impliserer en dynamisk forståelse av de virkemidler kunstneren har til rådighet. Kunstnerens intensjon og betrakterens holdning til verket bestemmer måten verket fungerer på.

Sandström skiller mellom to ulike måter å skape rom i maleriet. Den ene kaller han ”the principle of the closed wall”, der maleriet respekterer veggen ved å bruke nøytrale ornamenter eller å skape en ny vegg ved hjelp av fiktive strukturer. Den andre måten kaller han ”the principle of the opened wall”. Denne metoden innebærer å ødelegge veggen ved å skape en fiktiv utsikt til noe utenfor eller å skape fiktive strukturer til et rom som fortsetter utenfor det virkelige.<sup>10</sup> I sin doktoravhandling fra 1972 skiller Ingrid Sjöström mellom tre ulike måter maleriet forholder seg til den malte veggen på:

- 1) Veggen sett som en nøytral overflate for mønster eller bilder, bilder som utgjør autonome billedrom uten forbindelse med betrakterens rom, tilsvarende Sandströms closed wall-prinsipp.

---

<sup>6</sup> Sjöström: 1968, s. 12.

<sup>7</sup> Min oversettelse av Sandströms betegnelser.

<sup>8</sup> Sjöström: op. cit.

<sup>9</sup> Sandström: 1963, forord.

<sup>10</sup> Op. cit., s. 91, og s. 109.

2) Veggen vektlegges med sin masse og materialitet formet av fiktive strukturer, tilsvarende closed wall-prinsippet, eller gjenoppbygget i perspektiv i form av fiktiv innvendig eller utvendig arkitektur som på denne måten relaterer til betrakterens rom, tilsvarende opened wall- prinsippet.

3) Veggen fornektes og erstattes av et utendørs rom, landskap eller himmel, med en mulig, men ikke vektlagt forbindelse til betrakterens rom sett gjennom en åpning, tilsvarende opened wall- prinsippet.<sup>11</sup> Jeg tar med disse kategoriene fordi de utgjør nyttige hjelpemidler som jeg vil benytte i analysen av verkene jeg behandler i denne oppgaven.

---

<sup>11</sup> Sjöström: Ibid, s. 15.



## Del I

### Kontekst

I dette kapittelet vil jeg presentere rammen for de utvalgte kunstverkene ved først å fortelle om kirken der de befinner seg, for dernest å presentere kunstnerne Pinturicchio og Rafael. Jeg vil i denne sammenheng beskrive en rekke samfunnsmessige og åndshistoriske faktorer som er med på å forme kunstens uttrykk i deres samtid.

#### Santa Maria del Popolo

Historien til, og ikke minst mytene om, kirken Santa Maria del Popolo går tilbake til keisertidens Roma. Myten om at keiser Nero skulle ha blitt begravd der hvor alteret i kirken senere skulle stå ble særlig levende i renessansens Roma,<sup>12</sup> under en blomstrende antikvarisk interesse. Keiser Nero var hatet for sine forfølgelser av de kristne, og det var under ham Peter og Paulus ble henrettet. En myte forbinder navnet på kirken med en poppellund, eller et nøttetre som skulle ha vokst ut av Neros knokler, og dermed befengte stedet med demoner som plaget folk som ville slå seg til der og forbipasserende gjennom byens nordre port. Men navnet kommer fra ordet *plebs*, eller *populus*, som betyr menighet, og navnet refererer nettopp til menigheten som vokste opp rundt kirken som ble bygget på stedet. Ifølge en tekst fra 1400-tallet gikk romerne i 1099 til pave Paschal II og ba om å bli lettet for de plagsomme demonene som hjemsøkte stedet. Paven ba i flere dager til Gud og Jomfruen og den tredje natten kom Jomfruen til ham i en visjon og befalte at treet skulle hugges ned og en kirke til hennes ære skulle bygges på stedet. Det ble bygget et kapell samme år, som ble gjort om til en kirke i 1227 med tilhørende kloster for fransiskanerordenen. Innocent IV overførte kirken og klosteret til den nyopprettede augustinerordenen i 1252.<sup>13</sup> På 1300-tallet restaurerte pave Gregor IX kirken,<sup>14</sup> og på alteret plasserte han et ikon som ifølge myten var malt av den hellige Lukas, og som utførte mirakler.<sup>15</sup> Dette ikonet befinner seg stadig i kirken, og er nå plassert på høyalteret av Bregno fra 1473. (Se ill.10). Dette alteret ble erstattet av det nåværende høyalteret i 1627, og flyttet til sakristiet.

Santa Maria del Popolos beliggenhet ved foten av Pinciohøyden, ved byens nordre port, da kalt Porta Flaminia, gjorde kirken til et velegnet sted for å vise pavelig storhet. Via

---

<sup>12</sup> Partridge and Starn: 1980, s. 82.

<sup>13</sup> Valtieri: 1975, s. 44, og La Malfa, 2000, s. 259, fotnote 1.

<sup>14</sup> Golzio og Zander: 1963, s. 110.

<sup>15</sup> Partridge and Starn: op.cit., s. 83.

Flaminia var en viktig innfartsåre for pilegrimer som valfartet til Roma. Under Sixtus IV, fra 1471 til ca. 1484, ble kirken bygget opp igjen fra grunnen som en del av della Roverepavens prosjekt med å restaurere Roma til fordums prakt, *renovatio Romae*. Kirken fikk en sentral posisjon i della Roverepavens regjeringstid, men beholdt sin status som overklassekirke også i senere tid.

På 1200-tallet vokste Mariakultens popularitet i Italia, og *Den gyldne legenden* ble til, en bok som gjenfortalte historien om Marias liv og død etter apokryfe skrifter. Temaer som Jomfruens unnfangelse og hennes opptagelse til himmelen var gjenstander for diskusjon, for ikke å si strid, i kirken. Jesuittene promoterte flittig Loreto som pilgrimsmål og myten om Jomfruen av Loreto ble et mye brukt motiv i motreformasjonens kunst i Italia på slutten av 1500-tallet. Francesco della Rovere, som ble pave Sixtus IV i 1471, hadde som teolog skrevet om Marias unnfangelse, og dette engasjementet preget også hans pavegjerning. I denne forbindelse var han også svært opptatt av Loreto og Mariakulten der. Denne kulten sprang ut fra myten om at Santa Casa di Loreto var huset der jomfru Maria ble født, og hvor bebudelsen fant sted. For å beskytte huset mot sarasenerne som drev korsfarerne ut av det hellige land, skulle engler ha løftet huset og båret det fra Nazaret, via Jugoslavia til Loreto, som ligger på Italias Adriaterhavskyst, i 1295. Loreto ble etterhvert en veldig viktig helligdom, og pavene skjenket byen mange privilegier.<sup>16</sup> I 1469 begynte byggingen av basilikaen over det lille huset, og Loreto ble målet for utallige pilegrimer. Sixtus IV utnevner sin nevø Girolamo Basso della Rovere til biskop av Loreto i 1477, og Girolamo ansetter Melozzo da Forlì til dekorasjonene i kirken på det hellige stedet. Melozzos kuppeldekorasjoner i Sagrestia di S. Marco i Loreto kan sees som en forløper for Rafaels kuppeldekorasjon i Chigikapellet i Santa Maria del Popolo. I 1509 fikk Bramante av Julius II oppdraget med å lage en struktur inne i basilikaen, som skulle omslutte det populære relikviet.

En dedikasjon til jomfruen av Loreto er å finne i entablaturet i Chigikapellet i Santa Maria del Popolo. Denne kom til etter Agostino Chigis testamente og forbindelsen til della Roverepavene er klar. Agostino Chigi var pavens bankier og han og hans bror Sigismondo ble innlemmet i della Roverefamilien. Chigifamilien kom fra Siena der Mariakulten sto sterkt, og spesielt var Marias himmelfart et yndet tema for sieneserne.

Giuliano della Rovere var nevø av Sixtus IV og blir pave Julius II i 1503. Hans regjeringstid varer til 1513, og han viderefører Sixtus IV's gjenoppbyggingsprosjekt for Roma. Julius II står som en dominerende figur i høyrenessansen, både når det gjelder politikk og

---

<sup>16</sup> Clark: 1990, ss. 43-44.

kunst. Han fortsetter også onkelens restaurering av Santa Maria del Popolo og ansetter Pinturicchio til en rekke dekorasjoner, i alt fire kapeller og takhvelvet i koret. Pinturicchio og hans verksted utfører også dekorasjoner i klosteret ved kirken, og disse besto av en freskesyklus på tolv fresker med scener fra Maria og Jesu liv. Disse er tapt i dag da klosteret ble revet i 1811 i forbindelse med Guiseppe Valadiers prosjekt for Piazza del Popolo mellom 1793 og 1813.<sup>17</sup> Hvorvidt kirken ble bygget ferdig under Julius II eller om den allerede sto ferdig under Alexander VI er det imidlertid delte meninger om. Ifølge Simonetta Valtieri sto kirken ferdig allerede under pave Alexander VI, Rodrigo Borgia, som døde i 1503. Dette baserer hun på tekniske studier og arkitektoniske detaljer i kirken.<sup>18</sup> Elementer fra 1200-tallskirken er fremdeles synlige i dag. En arkitrav i marmor med cosamtadekorasjoner er i dag brukt som benk til venstre for alteret. Den stammer fra Urban IV's tid, noe som er tydelig ut fra en inskripsjon som henviser til at denne paven bygget kirken.

Kirken har form som et latinsk kors, og har midtskip og sideskip, ett på hver side, og et tverrskip hvis armer ender i vide nisjer. Koret flankeres av to kapeller på hver side som er parallelle med kirkens lengderetning. Hele taket har krysshvelv. Der midtskip og tverrskip møtes, stiger en kuppel med oktogonal tambur. Den oktogonale kuppelen med paviljong, eller lanterne, var en av de første i sitt slag i renessansens Roma.<sup>19</sup> Kapeller med paraplyhvelv flankerer sideskipene. Disse har form som halvoktogoner.<sup>20</sup> Unntakene er Chigikapellet, som ble bygget etter Rafaels tegninger mellom 1516 og 1520, og Cybokapellet, som ble bygget om av Carlo Fontana i 1685. Disse kapellene utgjør andre kapell på henholdsvis venstre og høyre side. Den polygonale grunnplanen på sidekapellene kan sannsynligvis sees i sammenheng med en lokal milanesisk tradisjon som var utbredt på 1300-tallet og særlig i augustinianske kirker, en tradisjon som varer opp gjennom 1400-tallet.<sup>21</sup> Valtieri hevder at den lombardiske tradisjonen også kan spores i kuppelen, med den oktogonale tamburen, som ligner dem vi ser i milanesisk arkitektur fra slutten av den romanske perioden.<sup>22</sup>

I 1503 -1504 lager Bramante på oppdrag fra kardinal Ascanio Sforza den skjellformede apsisen.( Se ill.12). Over den opprinnelig enkle og strenge strukturen ligger Berninis restaureringsarbeider og dekorative tilføyelser utført under kardinal Fabio Chigi, som senere ble pave Alexander VII, på 1650-tallet.

---

<sup>17</sup> Bentivoglio: 1999. Det var i denne forbindelse at plassen fikk sin nåværende ovale form.

<sup>18</sup> Valtieri: 1975, s. 44.

<sup>19</sup> Golzio og Zander: op. cit. s. 113.

<sup>20</sup> Golzio og Zander: op.cit, s. 111.

<sup>21</sup> Valtieri: op.cit, s. 45.

<sup>22</sup> Ibid., s. 45.

## Pinturicchio

Bernardino di Betto, kalt Pinturicchio,<sup>23</sup> er en sentral kunstner i Santa Maria del Popolo.

Pinturicchio er blant gruppen av kunstnere fra Umbria og Toscana som kommer til Roma under Sixtus IV og deltar i dekorasjonene av det Sixtinske kapell, som ble dekorert mellom 1481 og 1483. Han blir en del av Peruginos<sup>24</sup> atelier fra 1481 og arbeider sammen med ham på to av freskene i det Sixtinske kapell. Perugino var påvirket av ideer om perspektiv og figurtegning fra Firenze, og kjent som en mester i romkomposisjon. Pinturicchio studerer antikken, slik tradisjonen tilsier, gjennom kopiering av skulpturer og relieffer, og han lærer miniatyrmaleriets kunst.<sup>25</sup> Gjennom antikke skrifter studerer han også illusjonistisk dekorasjon. Men forbilder for bruk av illusjonistisk arkitektur fant Pinturicchio også i Siena. Domenico di Bartolos fresker i sykehuset i Sta. Maria della Scala på andre siden av plassen for domkirken i Siena viser et klart forbilde for Pinturicchios romkomposisjon, særlig i forhold til freskene i Piccolominibiblioteket.<sup>26</sup> (bilde, di Bartolo).

Pinturicchio fortsetter under pavelig engasjement i årene som følger, under Innocent VIII (1484-1492), Alexander VI (1492-1503), Pius III (som dør etter kun få uker ved makten i september- oktober 1503) og Julius II som regjerer fra 1503 og dør samme år som Pinturicchio, i 1513.

I løpet av de siste to tiår av 1400-tallet dekorerer Pinturicchio kardinal Domenico della Rovere og kardinal Girolamo Basso della Roveres kapeller i Santa Maria del Popolo, henholdsvis første og tredje kapell på høyre side. I litteraturen forekommer ulike dateringer av disse arbeidene. Tidligere litteratur, deriblant Sven Sandström, vil gjerne datere dekorasjonene til 80- og 90-årene. Også Nicole Dacos tidfester dem til slutten av 1480-tallet i sin store bok om Domus Aurea. Claudia la Malfa daterer dekorasjonene i kapellene til slutten av 1470-årene, og dette kommer jeg tilbake til i behandlingen av kapellene i del II.<sup>27</sup>

I juni 1502 skrives kontrakten mellom kardinal Francesco Todeschini Piccolomini, senere pave Pius III, og Pinturicchio for dekorasjonene av det lille biblioteket som ble bygget som et tilbygg til domkirken i Siena.<sup>28</sup> Dekorasjonene i Piccolominibiblioteket består av fresker som viser scener fra Aeneas Silvius Piccolomini,

---

<sup>23</sup> Pinturicchio ble født i Perugia i 1452, og dør i Siena i 1513.

<sup>24</sup> Pietro Vannucci, kalt Perugino, født i 1445, dør 1523.

<sup>25</sup> Dacos: 1969, s. 62.

<sup>26</sup> Hartt: 1994, s. 371.

<sup>27</sup> Dacos: 1969, og La Malfa: 2000, s. 262.

<sup>28</sup> Schulz: 1962, s. 47, og Shepherd: 1993, Appendix II.

pave Pius II's liv. Denne var kjent som en stor humanist og kardinal Francesco Piccolominis onkel og adoptivfar. Pinturicchio blir bedt om å dekorere taket med grotesker. Han ber Rafael om å bistå ham med arbeidet. Spørsmålet om i hvilken grad Rafael har bidratt, og muligheten for at noen av freskene i Piccolominibiblioteket skal attribueres ham, har vært diskutert helt siden 1600-tallet.<sup>29</sup> Panofsky påpeker i sin studie fra 1915 slektskapet mellom komposisjonen i en modello for en av freskene i Siena med en scene i Stanza dell' Incendio i Vatikanet.<sup>30</sup> Imidlertid forberedte prosjektet i Siena Rafael for arbeidet med stanzene for Julius II i Vatikanet.<sup>31</sup>

Fra 1504 til sin død i 1513 bor og arbeider Pinturicchio i hovedsak i Siena, men gjør kortere besøk til Roma og Perugia. Mellom 1505 og 1509 forandrer Bramante det eksisterende krysshvelvet i koret i Santa Maria del Popolo til et seilhvelv som skulle danne underlaget for Pinturicchios fresker.<sup>32</sup> Dette var på oppdrag for Julius II, som fulgte opp sin onkel Sixtus IV's restaureringsprosjekt for kirken. Freskene i koret ble trolig utført høsten og vinteren 1509-1510.<sup>33</sup> I Groves *The dictionary of Art* står det at takdekorasjonene i koret var Pinturicchios siste verk og at de ble utført i kunstnerens dødsår, altså i 1513. En kvittering for materialene til stillasene Pinturicchio brukte under arbeidene er imidlertid funnet, og den er signert av kunstneren selv og datert 13de mai 1510.<sup>34</sup>

Pinturicchio har opp igjennom kunsthistorien blitt noe nedvurdert nettopp på grunn av den dekorative stilen inspirert av de antikke hvelvene i *Domus Aurea*, og spesielt det såkalte *Volta Dorata*. Han avskrives ofte, særlig i den tidligere litteraturen, som en dekoratør. Med sin bruk av gull og ultramarin appellerer han mer til "de provinsielle ganer enn til de få gourmeter", for å sitere Bernhard Berenson.<sup>35</sup> Men Berenson innrømmer Pinturicchio en evne til romkomposisjon og mesterskap i arkitektonisk dekorasjon, dette særlig i forbindelse med dekorasjonene i Piccolominibiblioteket i Siena, selv om han som figurmaler ikke kan måle seg med Perugino og Rafael.<sup>36</sup> Også Vasari omtaler Pinturicchio i en kritisk tone. Litteratur av nyere dato går mer i dybden i behandlingen av Pinturicchios bidrag til kunsten, og det er spesielt i utviklingen av dekorative systemer med inspirasjon nettopp fra antikke mønstre, og *Domus Aurea* i særdeleshet, at han spiller en avgjørende rolle. I denne oppgaven er det

---

<sup>29</sup> Shepherd: op.cit. s. 292, fotnote nr. 130.

<sup>30</sup> Op.cit. s. 75. I modellen er det en fremstilling av skip i en havn, og en omvendt versjon av denne komposisjonen er å se i *Slaget ved Ostia i Stanza dell' Incendio*.

<sup>31</sup> Shepherd: op.cit. s. 286-7.

<sup>32</sup> Shepherd: op.cit., s. 42, og Partridge and Starn, op.cit. s. 89.

<sup>33</sup> Ibid., s. 42.

<sup>34</sup> Gjengitt i Bentivoglio og Valtieri 1999.

<sup>35</sup> Berenson: 1897, s. 93.

<sup>36</sup> Berenson: op.cit., s. 92.

spesielt interessant å se dette i forhold til hans innflytelse på Rafael, som hadde vært i lære hos den eldre mesteren. Han etter sin egen selvstendige suksess videreutvikle nettopp disse dekorative elementene gjeninnført av Pinturicchio og hans generasjon, særlig i hvelvdekorasjoner. Et viktig eksempel på den type dekorasjoner er *Loggia di Psiche* i Villa Farnesina, men også Leo X's Loggia i Vatikanet. I begge disse tilfellene er det Rafaels verksted som står for dekorasjonene.<sup>37</sup> Trolig var det etter Pinturicchio og Peruginos påvirkning og veiledning at Rafael begynte å studere antikk skulptur, maleri og arkitektur i Roma.<sup>38</sup>

Pinturicchio og hans verksted var en av de mest aktive i de to siste tiår av 1400-tallet. Blant de viktigste oppdragene i Roma var Bufalinikapellet i Sta. Maria d'Aracoeli, dekorasjonene i Borgiapaven Alexander VI's leilighet i Vatikanets foruten dekorasjonene i Santa Maria del Popolo for Julius II della Rovere.

## Rafael

Raffaello Santi, kalt Rafael, ble født i Urbino i 1483. Rafael var sønn av Giovanni Santi, som var knyttet til hoffet Montefeltro i Urbino som maler og skribent. Den unge Rafael vokste opp i nærhet til hoffet og i et miljø der litteratur og kunst hadde en sentral plass. Med tilgang til hoffet Montefeltro og Palazzo Ducales rom kunne Rafael stifte bekjentskap med verker av malere som Piero della Francesca, Uccello, Botticelli og Melozzo da Forlì.<sup>39</sup> Han ble selv en hoffmaler allerede i ung alder og arbeidet under patroner som Elisabetta Gonzaga, grevinnen av Urbino, og Giovanna della Rovere som var greven av Urbinos svigerinne.<sup>40</sup>

Rafael kom i ung alder til Peruginos verksted i Perugia, kanskje så tidlig som i tiårs alder. Vasari nevner at han ble brakt dit av faren Giovanni, og denne døde da Rafael var elleve år gammel. I en alder av seksten er Rafael allerede et fremstående medlem av Peruginos ettertraktete verksted. Rafels kunstneriske slektskap med læreren Perugino er påtakelig, særlig i hans tidlige verker.

Rafael ble bedt av Pinturicchio om å bistå ham i arbeidet med freskene i Piccolominibiblioteket i domkirken i Siena, og han utførte flere av tegningene. Vaner Gil

---

<sup>37</sup> I denne kretsen finner vi blant andre Giulio Romano, Perin del Vega og Giovanni da Udine. Sistnevnte spesialiserer seg på de dekorative elementene, og det er han som står for de bugnende girlanderne som skiller billedfeltene fra hverandre i takdekorasjonene i *Loggia di Psiche* i Villa Farnesina, og som er så viktige for illusjonen.

<sup>38</sup> Shepherd: op.cit. s. 293.

<sup>39</sup> Hartt, Frederick: op.cit., s. 468.

<sup>40</sup> Grove: The dictionary of Art, vol. 25. s. 897.

Shepherd påpeker i sin avhandling om Pinturicchios arbeider i Piccolominibiblioteket i Siena at det er nærliggende å tro at Rafael ville benytte denne anledningen til å undersøke forholdet mellom innramming og fiktiv arkitektur, og buede komposisjoner.<sup>41</sup> Dette ser vi i hans senere arbeider i Stanzene, dessuten i freskene i Sta. Maria della Pace.

Rafael kom til Firenze ca. 1505 der han i løpet av få år produserte en rekke portretter og altertavler for florentinske patroner. Han ble inspirert av både Leonardo og Michelangelo som befant seg i Firenze på samme tid. Toppen av karrieren nådde Rafael imidlertid i Roma, dit han kom for å dekorere Julius II's rom i Vatikanpalasset. Det første av rommene som ble dekorert var Stanza della Segnatura, og arbeidene ble utført mellom 1508 og 1511. Rafael overtok jobben fra Sodoma, som ble ansett å være en mer konservativ kunstner. Samtidig som Rafael malte freskene i stanzene pågikk Michelangelos arbeid med hvelvet i det sixtinske kapell og Rafael hentet inspirasjon fra den eldre mesteren.

Rafael forble en viktig kunstner ved pavehoffet, også etter at Julius II dør i 1513. Under Leo X oppnådde Rafael en status ingen kunstner før ham hadde nytt, og med denne fulgte rikdom og makt. Bramante døde i 1515 og Rafael overtok hans stilling som sjefsarkitekt for Peterskirken. Samtidig ble han prefekt for romerske antikviteter, altså en slags sjefskonservator.<sup>42</sup> Han arbeidet med å lage kart over og å tegne rekonstruksjoner av antikkens Roma. Studiene av den klassiske kunsten gjenspeiles i de mange prosjektene han var involvert i. Rafael fikk så mange oppdrag at han måtte ansette flere assistenter, deriblant Giulio Romano, Perin del Vega og Giovanni da Udine. Blant Rafaels sentrale verker er dekorasjonene av Leo X's loggia i Vatikanet og logettaen og baderommet for kardinal Bibbiena, foruten dekorasjonene i Agostino Chigis Villa Farnesina. (Se ill. 6 og 7). Viktige arkitektoniske prosjekter er Villa Madama bygget for kardinal Giulio de' Medici, for hvem Rafael også bygget en kirke og et palass, og Chigikapellet i Santa Maria del Popolo, som ble bygget for Agostino Chigi. (Se ill. 15-29).

Rafaels arbeid omfattet også scenografi, og han samarbeidet med Ludovico Ariosto, som var knyttet til hoffet d'Este i Ferrara.

Rafael nevnes som den tredje av høyrenessansens mestere, ved siden av Leonardo da Vinci og Michelangelo, men han regnes ikke som en innovator på samme måte som de to eldre kunstnerne. Hans idealisme i forhold til antikken er en årsak til at han får status som en sentral skikkelse i høyrenessansen. Frem til vår tid står han som den kunstneren som til stor grad har formet vestens oppfatning av antikkens kunst og arkitektur.

---

<sup>41</sup> Shepherd: op.cit s. 102.

<sup>42</sup> Fehl, Philipp: 1976, s. 32.

## Oppdragsgiveren

Som vi har sett var della Roverepavene viktige oppdragsgivere for kunstnerne i denne perioden. Under Julius II vokste Romas betydning, og byen ble den viktigste i Italia både politisk og kulturelt.<sup>43</sup> Julius II var en krigersk pave. Han identifiserte seg offentlig med Julius Cæsar, slik man kan se av en minnemynt fra 1506-7 med inskripsjonen IVLIVS. CAESAS. PONT. II.<sup>44</sup> Julius II så på seg selv som både keiser og pave. Vi ser en hellenistisk klassisme som ble knyttet direkte til det politiske systemet, den sentrale makten og eliten ved hoffet. Det var Julius II som grunnla samlingen av klassiske antikke skulpturer i vatikanpalassets Belvedere, som utgjorde forbilder for det klassiske idealet i denne og følgende perioder. Blant andre hellenistiske originaler ble oppdagelsen av Laokoongruppen i 1506 av stor betydning for oppfatningen av klassisk kunst.

Agostino Chigi var en av Romas og verdens rikeste menn. Han kom fra den mektige bankierfamilien Chigi i Siena. Han var bankier for de mektigste menn i Roma og Italia for øvrig, deriblant pave Julius II, som også var hans personlige venn. Gjennom sine diplomatiske egenskaper og sin rikdom ble han en innflytelsesrik mann i samtiden. Agostino har i ettertiden blitt husket som patron for en rekke kunstnere og diktere. Hans rolle som sponsor for kunstnere og humanister hadde også en viss reklameverdi, og Agostino opprettholdt sitt rykte ved å holde banketter i sin villa ved Tiberens bredd, nå kjent som Villa Farnesina, der litterære innslag var en del av underholdningen.<sup>45</sup> Agostino Chigi var en av Rafaels viktigste patroner, og han var oppdragsgiveren blant annet for Chigikapellet og dekorasjonene i loggiaen i Villa Farnesina.

Pinturicchio, Bramante og Rafael arbeidet alle under paven som oppdragsgiver, og della Roverepavene forbinder dem alle tre. Alle kunstnerne er representert i monumenter som viser pavenes makt, men også deres teologiske interessefelt, slik som Bramante i Santa Casa i Loreto. Disse kunstnerne er også alle representert i Santa Maria del Popolo. Denne kirken er et godt eksempel på en kirke der pavene over flere generasjoner viser sin makt, og sin ideologi. Her vises også forholdet mellom pengemakt og pavemakt, der Chigifamilien i utgangspunktet representerte den førstnevnte, og siden ble en representant for den sistnevnte,

---

<sup>43</sup> Dacos: 1994, s. 147.

<sup>44</sup> Bartalini: 2001, s. 547.

<sup>45</sup> Rowland: 1984, s. 194.



med Fabio Chigi, som ble pave Alexander VII et par generasjoner etter at Agostino Chigi ble pavens *familiare*.

## Nyplatonismen

Nyplatonistiske ideer brer seg med fremveksten av humanismen, og retningen denne filosofien tar i renessansen blir ledet av Marsilio Ficino (1433-1499). Marsilio Ficino var prest, og en intellektuell humanist i Cosimo de Medici den eldres Firenze. Han utleder mange av sine ideer fra Plotin (ca. 204-270), som var nyplatonismens opprinnelige grunnlegger. Nyplatonismen er en innadvendt filosofi, som handler om metafysiske spørsmål snarere enn et etisk system som kan appliseres på den ytre verden og dens sosiale problemer. Det dreier seg om å forstå sjelens vandring og å finne en forklaring på universet. Plotinus bruker hovedsakelig Platons ideer om universet som bestående av to nivåer, et høyere nivå som er *den ene ånds* domene, og et lavere nivå som tilsvarende den sansbare verden. Plotinus nyplatonistiske univers er en treenighet, hvor *den Ene*, tilsvarende den første personen i den kristne treenigheten, altså Gud, befinner seg. På neste nivå, nedenfor, befinner *Nous* seg, ånden eller et guddommelig intellekt. På det nederste nivået befinner sjelen seg, og denne er delt i to, den øverste, som ser mot *Nous*, ånden, og den nederste som ser mot den fysiske verden.

Myter har en stor betydning innen nyplatonistisk tenkning. Pico della Mirandola (1463-1494) var lærd i oldtidens litteratur. Ifølge Pico er mytene bærere av urgammel hemmelig visdom som er tilslørt av allegorier som hvis man tolker dem rett vil avsløre universets hemmelighet. Det er den samme arkaiske visdom som ligger bak alle myter, om de er greske, egyptiske eller kristne. Mysteriet er det samme i alle religioner, synes Pico å mene. Det er interessant å se hvordan hedenske og kristne myter veves sammen i Chigikapelletts ikonografi, og dette kommer jeg inn på i behandlingen av dette kapellet i del II.

En kunstner som særlig blir forbundet med nyplatonismen er Michelangelo. Hans gravmonument over Julius II blir fremhevet av Panofsky som et eksempel på hvordan denne tankegangen manifesterer seg i kunsten. Som Panofsky påpeker er det lettere å forklare nyplatonistisk påvirkning i italiensk 1500-talls kunst enn å forklare fraværet av en slik.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Panofsky: 1967, s. 180.

Ingen leste Dantes *Divina Commedia* uten å lese kommentarene ved siden av. Ni av ti utgaver som kom ut før år 1500 hadde Cristoforo Landinos kommentarer som tolker hver linje av Dantes tekst i lys av nyplatonismen.<sup>47</sup>

Vi skal se at Rafael også var opptatt av nyplatonismen, og dette kommer til uttrykk i Chigikapellet, som blir behandlet i del II.

### **Kunstens nye status**

Platon så den materielle verden som laverestående i forhold til idéene. Aristoteles derimot oppvurderte den materielle verden og i kjølvannet av nylesninger av hans tekster, skjedde det i renessansen en oppvurdering av den sansbare verden. Sammen med periodens fornyede interesse for vitenskap skulle dette få betydning for kunstens rolle. Renaissanceens kunstnere kjempet en kamp for å heve sin egen status opp over håndverkerens og bedre sin sosiale posisjon. Både Alberti og Leonardo viste i sine traktater om kunst og arkitektur at kunsten baserte seg på matematiske prinsipper, slik som perspektivet, og møysommelige studier av naturen. Slik søkte man å plassere malerkunst, skulptur og arkitektur blant de frie kunster. Det var viktig å påpeke alle de intellektuelle elementene i kunsten, og kjennskap til matematikk ble understreket. Matematikken i form av lineærperspektivet var et viktig redskap for å kunne gjengi naturen på en realistisk måte, og fordi matematikken hadde plass blant de frie kunster ble dette et viktig argument for at malerkunsten også skulle ha sin rettmessige plass i deres rekke. Det dreide seg om å gi kunsten en slags vitenskapelig sannhetsverdi, og dermed en legitimitet som ville gi dens utøvere høyere status. Poesi og retorikk var allerede aksepterte som frie kunster, og det er interessant å se hvordan malerkunsten utvikler måter å hevde seg i konkurransen. Det ble et krav til kunstneren at han skulle være en lærd på flere områder, i samsvar med humanismens kunnskapsideal. Kjennskap til filosofi og litteratur hørte til kravene til humanismens kunstnere og dette manifesterte seg i kunsten.

I debatten om kunsten og kunstnerens status argumenteres det også med grunnlag i nyplatonistiske tanker. Platon og Plotin representerer to sider i diskusjonen om hvorvidt kunstneren bare ser den ytre verden, eller om hans blikk trenger gjennom overflaten og ser virkeligheten. Hos Platon blir kunstneren nedvurdert fordi han bare kan imitere den ytre verden, basert på den menneskelige sansning som i sin tur er upålitelig. Ficino snur på argumentene. Han aksepterer at kunsten er mimetisk og som imitasjoner av sansebilder to skritt unna de evige ideenes sfære. Men dette er ingen grunn til å fordømme kunsten ifølge Ficino. I det kunstneren gir form til de visuelle inntrykkene han får, gjenspeiler han ikke ytre

---

<sup>47</sup> Op.cit., s. 179.

ideer, men derimot sjelens indre bestrebelser. Kunstnerens skapende virksomhet på det menneskelige nivå er en parallell til Guds skapelse. Kunsten legitimeres fordi den reflekterer den guddommelige ånds gjerninger.<sup>48</sup>

Renessansens kunst er til stor del religiøs, men det blir nå et fokus på det individuelle, og dermed også individets forhold til sin tro, i stor grad påvirket av nyplatonistiske tanker. Fokus på individualitet og personlighet fører til en ny pietet i forhold til den avdøde. Denne pieteten får et uttrykk av selvforherligelse i mange tilfeller. Periodens monumentale gravmæler vitner om dette. Disse monumentene gir også kunstnerne anledning til å eksponere og forherlige seg selv samtidig som de glorifiserer oppdragsgiveren gjennom sin kunst.<sup>49</sup> Slik sett er økonomi også en viktig faktor i endringen av kunstens rolle. Kunstverk blir salgsvare på en ny måte og en eksponent for rikdom og makt. Renessansekunstnerne høye idealer fører virkelig til en endring i deres status. Både Michelangelo og Rafael blir omtalt som guddommelige.

### **Malerkunsten og teaterscenen**

Renessansens malere og arkitekter så på scenedekorasjon som en måte å anvende sine ferdigheter, og det er interessant å trekke frem de scenografiske trekk ved renessansekunsten. Imidlertid var det kunstens utvikling som inspirerte teaterets utvikling, og ikke omvendt, ettersom perspektivscenen ble utviklet etter at sentralperspektivet hadde etablert seg som en konvensjon i malerkunsten. Lasse Hodne behandler bruken av teatermetaforer om maleriet i sin hovedoppgave fra 1995, og skisserer her en analogi mellom teateret som går utover at den perspektiviske gjengivelsen overføres på teaterscenen. Betegnelser som ”scene”, ”podium” og ”proscenium” kan brukes for å fremheve billedrommet som narrativt rom.<sup>50</sup> Billedrommets narrativitet skapes ved å gjøre det mulig for betrakteren å forestille seg selv som en aktør på scenen, ved å antyde at det finnes en entrémulighet. Langt inn i renessansen hadde teateret ingen fast lokalitet, og mysteriepillene eller pasjonspillene måtte passes inn på ulike steder som i utgangspunktet ikke var tiltenkt en slik praksis. Alle scenedekorasjoner var av provisorisk karakter, det dreide seg om å maskere de ulike stedene teateret fant sted, eller å bygge provisoriske husfasader av tre på åpne plasser og i gårdsrom. Denne mobiliteten skyltes at dramaet var en form for festivitas på linje med de prosesjoner som paven deltok i. På denne

---

<sup>48</sup> Hall, J: 1983.

<sup>49</sup> Bentivoglio og Valtieri: 1999, s. 5.

<sup>50</sup> Hodne: 1995, s. 91.

måten var det heller ikke noe klart skille mellom skuespillere og publikum. Dette forandres ved utviklingen av scenen. Terentsscenen, eller fasadeteateret, bygget på de oppfatninger man i renessansen hadde om det antikke teateret og var et forsøk på å fornye teateret gjennom sin egen historie.<sup>51</sup> Palladios Teatro Olimpico i Vicenza, som ble bygget i 1580-årene, kan sees som et eksempel på denne teatertypen i sin fullt utviklede form. Teateret, med sin halvsirkelform, hadde flat fasadebakgrunn. Denne fasadebakgrunnen hadde ofte form som en arkade der skuespillerne kunne komme inn på scenen. Åpningene i arkaden kunne også maskeres med malerier på blindramme med perspektiviske gater eller landskaper som utgjorde en illusjon om et kontinuerlig rom bak fasaden. Fasaden utgjorde samtidig en grense for rommet.

Det første kjente eksempelet på en perspektivscene er fra 1508. I denne typen scene utgjøres bakgrunnen av et perspektivisk, illusjonistisk rom som er ment som en forlengelse av rommet i kombinasjon med tredimensjonale hus som flankerer det sentrale scenerommet. Disse to typene eksisterer parallelt men har ulikt opphav, fasadeteateret i humanistiske kretser og perspektivscenen representerer en hoffstil.<sup>52</sup>

Fra renessansens begynnelse hadde byplanlegging også hatt mye til felles med scenografi. Man kan se hvordan den ideelle byen ble konstruert i scenebilder fra renessansen. Scenedekorasjoner og de midlertidige dekorasjoner som ble reist i forbindelse med kirkens festdager hadde mye til felles.<sup>53</sup> Piazza del Popolo minner om Palladios Teatro Olimpico, med sine tre gater som springer ut fra plassens sørside, tilsvarende fasadeteaterets arkade. Alexander VII's prosjekt med å omstrukturere Roma besto i å skape de ulike byrom, åpne plasser og gater, om til scener der prosesjoner kunne passere og kirkelig festivitas arrangeres. Imidlertid var dette et prosjekt som hadde startet allerede med Sixtus IV, men de teatraliske og maktpolitiske sidene ved byplanleggingen ble sterkere vektlagt på senere stadier. Pavemakten iscenesatte seg selv, kan man kanskje si.

Begrepet *teatri* blir brukt av Alexander VII selv i hans dagbok. Begrepets innhold varierer imidlertid. *Teatro* var opprinnelig betegnelsen på den halvsirkelformede antikke teaterbygningen, men henviser på 1500- og 1600-tallet også til selve scenen, og ikke minst til det som finner sted på scenen, selve forestillingen. I Alexander VII's tid, altså 1650-årene, får begrepet en overført betydning og blir brukt om de forestillinger paven selv har hovedrollen i, de offentlige messer som blir holdt i kirkene eller på store plasser. Bygningene blir mer enn

---

<sup>51</sup> Op. cit., s. 94.

<sup>52</sup> Op. cit., s. 95.

<sup>53</sup> Krautheimer: 1985, s. 114.

bare kulisser, de blir aktører på scenen. Alexander VII bruker ordet *teatri* om det som i dag utgjør Romas severdigheter og som i stor grad ble utformet av ham selv. Petersplassen, Piazza del Pantheon, Piazza del Popolo og Piazza della Pace er eksempler på slike *teatri*.

Men også i de mer intime rom er scenografi et virkemiddel som benyttes, om enn for et mer begrenset publikum. De private kapellene blir små scener der de liturgiske handlinger kan utspille seg, der patronens familie får sin velsignelse og dens rikdom stilles til skue.

Freskomaleriets slektskap med scenemaleriet er åpenbar, og her kommer aspektet med illusjonisme inn. Tradisjonen med å dekorere veggene med fiktiv arkitektur kan sees i denne sammenhengen. Dette ser vi både i rom for religiøse formål, i kombinasjon med fresker som viser religiøse temaer og i profane versjoner i private boliger, gjerne i kombinasjon med fremstillinger av antikke temaer fra gresk og romersk mytologi. Et eksempel på dette er villa Farnesina, som jeg kommer inn på i del II.

### **Illusjonistisk maleri, antikke forbilder**

Vi vet med sikkerhet at renessansekunstnerne hadde kjennskap til antikke eksempler på arkitektonisk, illusjonistisk dekorasjon. Alberti refererer ofte til antikke freskoteknikker i sine traktater om arkitektur og billedkunst, og dette vitner om at eksempler på antikke muralmalerier må ha vært kjent i hans samtid. Antikke skrifter om arkitektur, slik som Pliny den eldre og Vitruvius, var kjent på slutten av 1400-tallet både på latin og i italiensk oversettelse, og her finnes beskrivelser av muralmalerier. Et imaginært landskap liggende utenfor betrakterens rom, innrammet av en fiktiv arkitektur, der man imiterer ulike materialer, særlig marmor, er et motiv vi kjenner fra antikken og den andre pompeianske stil. Denne stilen blir utviklet i siste del av den romerske republikk.<sup>54</sup>

I de siste tiår av 1400-tallet starter de første systematiske utgravingene av grottene på Esquilin- og Oppiushøyden, restene av Neros enorme palass, *Domus Aurea*. Grottene med sine takdekorasjoner blir tilgjengelige, og Pinturicchio var en av mange kunstnere som krøp på hender og knær for å få skue de glitrende underjordiske hvelvene. Dateringen for oppdagelsen og utgravingen av Domus Aurea er gjenstand for diskusjon.<sup>55</sup> Oppdagelsen av disse dekorasjonene av hellenistisk opprinnelse, figurene som besto av halvt menneske og dyr eller planter, og blomsterranker, næret tendensene mot det klassiske som

---

<sup>54</sup> Sandström: 1963, s. 17.

<sup>55</sup> Schulz: 1962, s. 47, og Dacos: 1969, Preface, s. IX, og 1994, s. 144, og La Malfa: 2000.

manifesterte seg i kunsten på slutten av 1400-tallet.<sup>56</sup> Groteskene, slik denne typen dekorasjoner betegnes, fikk navnet nettopp etter stedet der de ble funnet; i grotter. Dekorasjonene ble dokumentert og nedtegnet av flere kunstnere og disse tegningene sirkulerte mellom atelierene som en type mønsterbøker og dannet en slags dekorativ kanon.<sup>57</sup> Eksempler er Francesco di Giorgios tegninger, Bellini og Giuliano da Sangallos samlinger, og Codex Escorialensis, som har fått navnet etter museet der den oppbevares. Groteskene var imidlertid ikke aldeles nye for renessansekunstnerne. De var kjente elementer fra romerske relieffer.<sup>58</sup>

Hadrians villa i Tivoli var allerede i renessansen et yndet mål for besøkende. Det store anlegget ble bygget under keiser Hadrian mellom år 134 og 118 f. Kr.. På denne tiden hadde romerne lært å anvende sement, noe som tillot kompliserte strukturer. Man finner paraplyhvelv, kassettering og en rekke rundbygninger. Stukkhvelvet i det sentrale badeanlegget er reproduisert i flere tegninger som er bevart, av Giuliano da Sangallo og Peruzzi.<sup>59</sup> Rafael og Bramante var blant de mange som besøkte ruinene og inspirasjonen derfra er tydelig hos begge. Bramantes tempietto er et eksempel, og hos Rafael er villa Madama et eksempel foruten Chigikapellet. Inndelingen i kassetter i stukkaturen har inspirert Pinturicchio i koret i Santa Maria del Popolo (se ill. 11) og Rafael i Stanza della Segnatura.

I dekorasjonene i Borgiarommene i vaticanpalasset er Pinturicchios kjennskap til *Domus Aurea* tydelig å se. Som Juergen Schulz fremhever, var kunstneren gjennom sine freskesykluser en pådriver for den fornyede interesse for antikkens kunst vi ser i høyrenessansen.<sup>60</sup> Dette ikke bare for sin tidlige bruk av grotesker, men også gjennom sin bruk av illusjonistisk dekorasjon.

Rafael legger til tre elementer i groteskestilen. Det ene er hvit stukkatur, som hans elev Giovanni da Udine gjenoppdaget oppskriften på. Det andre er blomsterelementene i form av girlandere, og det tredje elementet er himmelen som dekker hvelvet, som vi ser eksempelvis i Chigikapellet og i Sala di Psiche i Villa Farnesina. I sistnevnte ser vi hvordan girlanderne kamuflerer den reelle arkitektoniske strukturen i hvelvet ved å følge hvelvkappenes linjer.

Billedrammen er opprinnelig et illusjonistisk arkitektonisk element.<sup>61</sup> Tradisjonen med illusjonistisk arkitektur som innramming for fresker, historiske og narrative scener, levde gjennom middelalderen, ikke minst gjennom bokilluminasjoner. Freskene i overkirken i

---

<sup>56</sup> Dacos: 1994, s. 145.

<sup>57</sup> Dacos: 1969, s. 57.

<sup>58</sup> Dacos: op. cit., s. 53.

<sup>59</sup> Dacos: op.cit. s. 50.

<sup>60</sup> Schulz: op.cit. s. 35-36.

<sup>61</sup> D' Otrange Mastai: 1975, s. 109.

Asissi er et av mange eksempler på denne struktureringen. Slik sett var ikke bruken av illusjonistisk maleri i renessansen noe som opptrådte brått på kunstscenen, men som fikk ny næring gjennom oppdagelser som Domus Aurea, foruten de antikke skriftene som beskrev arkitektur og kunst.

## Del II

### Monumentbeskrivelse og sammenlignende analyse

Alle dekorasjonene jeg beskriver i denne oppgaven utgjør integrerte prosjekter. Det vil si dekorasjoner som består av ulike medier; fresker, skulpturer og arkitektoniske elementer. Disse elementene forholder seg til hverandre i ulik grad, og dette kommer jeg inn på i analysen til slutt i denne delen av oppgaven..

#### Della Roverekapellet

I de følgende beskrivelsene vil jeg referere til Pinturicchio i behandlingen av verker utført av hans verksted, så vel som de verker som er fra hans egen hånd. Domenico della Roveres gravkapell, eller della Roverekapellet, som det også kalles, ble dedikert til St. Hieronimus<sup>62</sup> og Jomfruen av Domenico della Rovere selv, noe inskripsjonen over alteret forteller oss.<sup>63</sup> (Se ill. 2 og 4). Kapellet er gravsted for kardinal Christoforo della Rovere, som var Domenicos bror, og en nevø av Sixtus IV, Giovanni di Castro. Rommet har form som et halvt oktagon, det vil si med fem vegger, mens den siden som utgjøres av inngangspartiet, selve åpningen mot kirkerommet, tilsvarer bredden av tre av sidene i oktagonen. Grunnen til at jeg holder fast på denne betegnelsen på kapellets form er, som Valtieri påpeker, at denne formen bygger på en tradisjon fra Lombardia, og som var vanlig i augustinianske kirker.<sup>64</sup> Det er også den betegnelsen Zander bruker i *Le chiese di Roma*.<sup>65</sup> Formen kan også ha sammenheng med denne periodens interesse for sentralbygningen.

To balustrader av marmor markerer inngangspartiet, og i disse er della Roverefamiliens våpenskjold, flankert av putti, hugget inn. Veggene er dekorert med falsk arkitektur al fresco, som består av et plintfelt og pilasterpar med korintiske kapiteler. Pilastrene er dekorert med grotesker på gullbunn, og hver kapitel har en harpy, en hybrid av fugl og menneske og nok et element fra det groteske vokabularet. Alteret befinner seg på den midterste veggen mellom de to buede vinduene. Vindussmygene har grotesker på gullbunn. Under vinduene er det benker som opprinnelig må ha fortsatt rundt hele kapellet, og blitt

---

<sup>62</sup> Hieronimus (342-420) oversatte bibelen til latin. Hieronimus er i ikonografisk sammenheng en prefigurasjon på teologien som lære.

<sup>63</sup> La Malfa: 2000, s. 259, fotnote nr. 3.

<sup>64</sup> Valtieri: 1975, s. 44. Også nevnt i del I, s.3.

<sup>65</sup> Golzio og Zander: 1963, s.



fjernet i forbindelse med installasjonen av gravmonumentene.<sup>66</sup> De malte kapitlene ser ut som om de bærer det virkelige entablaturet som i sin tur bærer kuppelhvelvet. Claudia La Malfa påpeker at dette tyder på at den fiktive arkitekturen ble oppfattet som en del av den reelle arkitekturen.<sup>67</sup>

Mellom kuppelhvelvet og entablaturet er det lunetter der det er polykrome fresker med scener fra St. Hieronimus liv. Kuppelhvelvet er dekorert med stjerner i gull på blå bunn, mens ribbene har kandelabre i hvitt på gullbunn. Kuppelhvelvet er delt inn i seks sektorer, hvorav den som befinner seg over inngangen til kapellet er bredere og tilsvarer bredden av tre sektorer. Dermed utgjør formen på kapellet en halvert oktagon, eller en beskåret oktagon, som beskrevet på forrige side. Dette gjelder alle kapellene, da de har den samme formen, bortsett fra Chigi- og Cybokapellet som ble bygget om på et senere tidspunkt.<sup>68</sup>

På den venstre sideveggen befinner kardinal Christoforo della Roveres gravmonument seg. Monumentet er i sin helhet hugget i marmor. Dets base, som har samme høyde som basen i den malte arkitekturen, har et midtfelt som inneholder en inskripsjon over den avdøde, og på hver side av dette feltet er det felter med della Roverefamiliens våpenskjold. Et entablatur, støttet av to konsoller i ytterkant, bærer en sarkofag med en gisant, den avdøde avbildet liggende ikledd sin kardinalkappe og hatt. I lunetten over sarkofagen er jomfru Maria med Jesusbarnet fremstilt i en oval, med en engel på hver side som med korslagte armer vender ansiktet mot jomfruen og barnet. Det hele er rammet inn av doriske pilastre, og over disse pilastrene ligger et entablatur som bærer en bue. Pilastrene er dekorert med kandelabre og ranker med eikeblader i relieff og symbolikken svarer til della Roverefamiliens heraldikk.<sup>69</sup> Under entablaturet går det en frise med keruber. Buen er dekorert på utsiden med en bord bestående av stiliserte plantelementer, igjen eikeblader. På innsiden av buen er det en slags kassettering med keruber.

På midtveggen over alteret i marmor befinner altertavlen seg innenfor en ramme av hvit marmor som gjentar dekorasjonene fra graven. Rammen består av to doriske pilastre som hviler på benken som går rundt kapellet. Pilastrene bærer en bue. Dekorasjonene på pilastrene og buen er forgylte. Altertavlens tittel varierer i litteraturen mellom *Tilbedelsen av barnet* og *Kristi fødsel*,<sup>70</sup> og viser Maria knelende i bønn ved Jesusbarnet som ligger på

---

<sup>66</sup> La Malfa: 2000, s. 262.

<sup>67</sup> La Malfa : Ibid.

<sup>68</sup> Chigikapellet utgjør et helt oktagon, mens Cybokapellet har gresk korsplan.

<sup>69</sup> *Rovere* betyr eik.

<sup>70</sup> Mye tyder på at det er et Tilbedelses-motiv, for det første at det er en dagslysscene, mens fødselsmotivet ofte er beskrevet som en nattscene. I bakgrunnen på en Kongenes tilbedelse-scene ser vi ofte *Kunngjøringen for hyrdene*, slik som her, med den rødkledde engelen og hyrden på klippen. Det er imidlertid forståelig at det er

bakken på et leie av høy. Maria befinner seg til høyre for barnet, og bak henne er stallen, der veggene er delvis i ruiner, med en takkonstruksjon av tre. En okse og et esel stikker hodet frem fra venstre billedkant bak Jomfruen. Rett til venstre for bildets midtakse er en sittende eldre mann med skjegg og glorie, i følge La Malfa er dette St. Hieronimus, hvilket er i overensstemmelse med kapellets dedikasjon. Til venstre for ham er det tre menn, foran kneler den eldste ved Jesusbarnet, og bak ham følger de to yngre. Antar vi at det dreier seg om en tilbedelsesscene, noe jeg anser som sannsynlig, vil de tre mennene være de tre konger, hvorav den eldste knelende foran er Kaspar og de to yngre bak ham Balthasar og Melchior. Bak den knelende Kaspar skimtes hodet på en løve. Løven er en av Hieronimus attributter, og denne tolkningen passer med kapellets dedikasjon til denne helgenen.

I bakgrunnen ser vi en hyrde med dyrene sine på en gresskledd hylle i en slags fjellformasjon mot venstre i bildet. En engel kledd i rød kappe svever over mot midten av bildets overkant og danner apeks i trekantkomposisjonen. Bakenfor fjellformasjonen til venstre i bildet er det et landskap med en bygning med en kuppel og et tårn som kan være en kirke eller et tempel. Til høyre i dette landskapet er det en elv og over denne går det en bro. I horisonten er det blånende fjell. Atmosfærisk perspektiv skaper dybde i bildet. Himmelen er lys og rødlig mot de blå fjellene og mørkere blå opp mot toppen av bildet.

På den høyre veggen er det et gravmonument over kardinal Giovanni di Castro, som ble flyttet til kapellet fra innsiden av kirkens fasade i perioden 1655-61 da gulvene ble fornyet som en del av Berninis restaureringsprosjekt for Alexander VII.<sup>71</sup> Dette gravmonumentet var altså ikke del av den opprinnelige dekoren i kapellet, og bak det er det mulig å se deler av den tidligere dekorasjonen med malte pilastre med grotesker.

Claudia La Malfa hevder at det er uoverensstemmelser mellom den dekorative strukturen på gravmonument og altertavle og den dekorative strukturen i kapellet forøvrig. Mens de illusjonistiske pilastrene har korintiske kapiteler og står på den illusjonistiske basen, har marmorpilastrene doriske kapiteler og står direkte på den reelle benken. Marmorrammene rundt gravmonument og altertavle ser ut til å være ment å passe inn i feltet mellom benken og entablaturet, men overlapper entablaturet. I hjørnene bak marmorrammene er fragmenter av illusjonistisk arkitektur tilsvarende den på de andre veggene synlig. Dette visere ifølge La Malfa at gravmonument og altertavle er plassert inn etter at kapellet i sin helhet har blitt

---

uenighet omkring hvilket tema det her gjelder. Oksen og esellet hører vanligvis til fremstillinger av Jesu fødsel, men er også kjente representasjoner av henholdsvis synagogen og kirken.

<sup>71</sup> La Malfa: s. 262, fotnote nr. 7.

dekoreret med illusjonistisk arkitektur.<sup>72</sup> Hun mener at den malte illusjonistiske dekorasjonen må ha blitt utført før Christoforo døde, ellers ville den ha blitt utformet med hensyn til plassering av gravmonumentet. Christoforo dør i februar 1478 og broren overtar hans tittel som kardinal av San Vitale. I august 1479 får Domenico en høyere tittel, som kardinal av San Clemente, og denne tittelen bruker han i inskripsjonene over alteret. Dette viser at de malte dekorasjonene ikke kan ha vært utført senere enn 1479, og gravmonumentet og rammen rundt altertavlen ikke tidligere enn august 1479. Altertavlen er åpenbart malt inn i den allerede eksisterende rammen ifølge La Malfa. Dette er en datering av kapellets dekorasjon som er ca. ti år før det tidligere er antatt av blant andre Sven Sandström og Nicole Dacos. Dermed blir dateringen av utgravingene av Domus Aurea, ifølge La Malfa, også korrigert i forhold til hva blant andre Dacos hevder i sin bok fra 1969.<sup>73</sup>

## **Basso della Roverekapellet**

I dekorasjonene i Girolamo Basso della Roveres gravkapell benytter Pinturicchio igjen kombinasjonen av reell og simulert arkitektur og polykrome fresker. (Se ill.3 og 5). Rommet har samme form som della Roverekapellet, altså det jeg vil kalle et halvt oktagon, med fem vegger; to sidevegger, to vindusvegger og midtveggen med alteret. Det nederste registeret i veggdekorasjonene består av et sokkelfelt eller et plintfelt med en benk hvilende på balustre på sideveggene og under vinduene, illusjonistisk malt. Hver vegg i det polygonale rommet er definert ved et illusjonistisk marmorsøylepar med korintiske kapiteler som hviler på en plint med figurer i falsk relieff. Plintrelieffene er representasjoner av dyder. Falske relieffer er det også i feltene over de fiktive benkene, altså på alle veggene unntatt midtveggen der alteret befinner seg. Disse fire relieffene viser fra venstre: Peters martyrium, Katharina fra Alexandrias martyrium, en *santa conversazione*, eller St. Augustins disputas, og til slutt Paulus martyrium på den høyre veggen.

På den venstre veggen er det en freske som viser Marias himmelfart,<sup>74</sup> omgitt av en profilert ramme. Fresken utfyller hele det rektangelformede feltet innenfor de fiktive pilasterparene. Som helhet minner denne veggen svært om bokilluminasjoner fra samme

---

<sup>72</sup> La Malfa : Ibid., s. 262, fotnote nr. 7.

<sup>73</sup> Dacos: London, 1969.

<sup>74</sup> Motivet har ikke bakgrunn i bibelen, men beskrives i apokryfe tekster på 200- og 300-tallet, og blir gjenfortalt i Den gyldne legenden som var en populær kilde for kunstnere etter at den ble til på 1300-tallet under oppblomstringen av Mariakulten.

periode.<sup>75</sup> Bildet viser Marias tomme sarkofag omgitt av apostlene. Over denne gruppen er Maria i en mandorla rammet inn av keruber og båret av to erkeengler, muligens Michael og Gabriel, og flankert av fire engler. I bakgrunnen skimtes et landskap med en bygning som kan være et kloster til venstre, og en by i det fjerne. Også her benytter Pinturicchio det atmosfæriske perspektivet til å skape dybde i bildet.

De to vinduene i kapellet er innrammet med den samme fiktive arkitekturen, og vindussmygene er også her dekorert med et innviklet, polykromt groteskemønster. På veggen mellom de to vinduene er alteret plassert. Altertavlen forestiller Maria med Jesusbarnet på en trone, omgitt av fire helgener. Et slikt motiv kalles gjerne enten Den tronende Maria eller Himmels dronning, men kan også ha betegnelsen *sacra conversazione*. I lunetten over er Gudfader omgitt av engler gjengitt i halvfigur. Altertavlen er flankert av to pilastre med korintiske kapiteler dekorert med grotesker i gull på hvit bunn. Innenfor pilastrene er det en ramme dekorert på samme måte bestående av to smalere pilastre som bærer en tverrligger som igjen bærer en bue, som altså danner rammen om lunetten. I lunettene over entablaturet er det scener fra Marias liv.

Giovanni Basso della Roveres gravmonument i form av et ekte relieff befinner seg på den høyre veggen i kapellet. Relieffet hviler på konsoller et stykke opp på veggen, det vil si direkte over feltet med det fiktive relieffet. Relieffet viser den døde liggende på en katafalk med en tavle med inskripsjoner over den døde. Det rektangelformede relieffet er kronet med en bue som danner en lunette. I denne lunetten er det et maleri som viser Kristus som blir løftet opp av graven av to engler.

Den fiktive arkitektoniske strukturen ”bærer” et reelt entablatur som igjen bærer kuppelhvelvet. Over entablaturet, mellom ribbene i hvelvstrukturen er det lunetter som har polykrome fresker som viser scener fra Marias liv. Kuppelhvelvet har den samme formen som i della Roverekapellet, delt inn i seks sektorer. Fem av de seks feltene er dekorert med polykrome grotesker i form av kandelabre, monstre og engler, som omgir medaljonger med bilde av profeter. Ribbene er dekorert med border, og i midten av kuppelen er della Roveres våpenskjold i relieff i en sirkel rammet inn av en frise med eggstavmotiv. Groteskene er forskjellige i alle feltene.

---

<sup>75</sup> Sandström: Uppsala, 1963, s. 162.

## Øvrige dekorasjoner av Pinturicchio i Santa Maria del Popolo

Koret i kirken, eller *la kapella maggiore*, var av Julius II planlagt å være et mausoleum over hans familie. Også her er det gjort bruk av mange kunstarter, i et integrert prosjekt.

Grunnplanen er kvadratisk. Det ble hugget hulrom i sideveggene for å gi plass til de to veggravene av Andrea Sansovino<sup>76</sup>, over kardinal Girolamo Basso della Rovere og kardinal Ascanio Sforza. Over veggravene er det vinduer med glassmalerier som viser scener fra jomfru Marias liv. Disse ble utført av Guillaume de Marcillat mellom 1508 og 1510.

De to motstående veggravene ble oppført i 1505 og 1507 og har form som triumfbuer. Begge gravene har et høyt plintfelt, en høy bue flankert av to mindre nisjer med skjellformede apsiser. (Se ill. 8 og 9). I den midtre buen er sarkofagen plassert og oppå den gisanten, som er fremstillingen av den avdøde liggende på en seng iført sine regaler. Begge figurene er avbildet liggende på siden mens de støtter seg på albuen, hvilket er et trekk som minner om etruskiske gravmonumenter. I lunetten over sarkofagen og gisanten er Jomfruen med barnet fremstilt i relieff. I og over nisjene på sidene er det skulpturer som forestiller dyder. På kardinal Ascanio Sforzas gravmonument er Rettferdighet og Klokskap fremstilt i nisjene og Tro og Håp over nisjene. I nisjene på Girolamo Basso della Roveres gravmonument er Styrke og Måtehold fremstilt, og igjen er det Tro og Håp som troner på entablaturet over. Entablaturet over buen er kronet med della Roverefamiliens våpenskiold med en pavekrone foran en slags skjellform med volutter på sidene. På denne sitter Vårherre flankert av engler som bærer fakler. Frisen i entablaturet er senket ned mellom de korintiske kapitelenes, et trekk som vi også vil se i Chigikapellet som beskrevet nedenfor. Veggravene er utvilsomt inspirert av romerske triumfbuer, men gisantene har forbilder i middelalderen og ikke minst i etruskisk gravkunst.<sup>77</sup>

Hvelvdekorasjonene i koret har sitt mønster fra stukk-hvelv i Hadrians villa i Tivoli slik de ble nedtegnet av Giuliano da Sangallo i hans tegnebok i 1507.<sup>78</sup> I disse dekorasjonene er illusjonismen en annen enn den vi ser i kapellene. Her er det et mønster i relieff som imiteres, eller sagt på en annen måte fiktiv stukkatur. Geometriske former deler hvelvflaten opp i felter. I det oktagonale midtfeltet er *Kroningen av Jomfruen* fremstilt. En kombinasjon med tondi som viser de fire evangelistene og sibyller i de trapesformede feltene mellom disse, omgir midtfeltets oktagon. Freskene er rammet inn av friser med polykrome grotesker på gullbunn. I spandrellene er de fire kirkefedrene Ambrosius, Hieronymus,

<sup>76</sup> Andrea dal Monte Sansovino, født ca. 1467 i Monte Sansovino, dør samme sted i 1529.

<sup>77</sup> Panofsky: 1964, s. 81-82.

<sup>78</sup> Shepherd: op.cit. s. 46, og Schulz: s. 51, tekst og fornote nr. 46.

Augustin og Gregor plassert i illusjonistisk malte nisjer rammet inn av korintiske pilastre dekorert med akantusranker i blått på gullbunn som bærer et entablatur med en aedikula, eller bue, på toppen. Her er det altså en kombinasjon av forskjellige typer illusjonistisk maleri. Frisene i falsk relieff forholder seg til rommets begrensning, men de illusjonistiske nisjene der kirkefedrene sitter antyder en overskridelse av billedrommet. Hvelvdekorasjonen er ment å understreke elementene i koret under hvelvet, de to veggravene av Andrea Sansovino og høyalteret av Andrea Bregno. Dekorasjonene gjentar dessuten det opprinnelige krysshvelvets rytme.

Alle kapellene har samme form som de to kapellene beskrevet ovenfor som i dag fremdeles har Pinturicchios dekorasjoner mer eller mindre intakt. Unntakene er Chigikapellet og Cybokapellet. Det første kapellet på venstre side, Montemirabilekapellet, også betegnet San Giovannikapellet, ble innredet på bestilling fra Giovanni Montemirabile av Pinturicchios verksted i 1479. Også her er den falske arkitekturen bestående av malte pilastre dekorert med polykrome grotesker på gul bunn fremdeles synlig mellom gravmonumenter, altertavle og alter. I 1561 ble kapellet gjort om til dåpskapell, eller baptisteri og ble i denne sammenheng dedikert til Johannes døperen eller Giovanni Battista. Det nåværende alteret er fra midten av 1700-tallet. Gravmonumentet over Antonio Pallavicini fra 1501 utført av Bregnos<sup>79</sup> verksted, opprinnelig plassert i vaticanbasilikaen, befinner seg nå på den venstre veggen i kapellet.(Se ill.14). Gravmonumentet er i sin struktur svært likt kardinal Domenico della Roveres gravmonument i della Roverekapellet beskrevet ovenfor. Også dette monumentet er i sin helhet et relieff hugget i marmor. Basen har en inskripsjon over den avdøde og er like bred som sarkofagen over. Sidefeltene i basen har våpenskiold som er bemalte. Sarkofagen med gisanten står inne i nisjen mellom to pilastre med korintiske kapiteler som bærer et entablatur. Over sarkofagen er Jomfruen med Jesusbarnet flankert av to engler fremstilt i en lunette. Til forskjell fra kardinal Domenico della Roveres gravmonument er ikke denne strukturen kronet med en bue, men med en slags tempelfrontstruktur. Øverst er det et rektangulært felt med paven i midten i en mandorla omgitt av kerubhoder. Over dette et trekantet pediment. Her er den falske arkitekturen synlig bak gravmonumentet. Et veggravmonument er det også på den høyre veggen. På veggene på begge sider av alteret er det døpefonter, som befinner seg bak små dører av tre som i skap.(Se ill.13). Takkonstruksjonen er den samme som i della Roverekapellet og Basso della Roverekapellet på den andre siden av kirken. Shearman har

---

<sup>79</sup> Andrea Bregno (1418-1503).

påpekt at de senkede frisene i Chigikapellet er hentet fra Sansovinos gravmonumenter i koret på kirken. Dette trekket finner vi også i San Giovannikapellet og Cecilia Magnusson trekker frem dette kapellet som et mer sannsynlig forbilde.<sup>80</sup>

## Chigikapellet

Chigikapellet befinner seg som det andre kapellet på venstre side når man kommer inn døren til kirken, ett trinn opp fra dens sideskip, og på kirkens nordside. (Se ill. 15-29). Bruken av kostbare materialer, mange ulike marmorsorter og mosaikk, foruten maleri, gjenspeiler patronen Agostino Chigis overveldende rikdom. Rommet har oktogonal grunnplan. I det laveste registeret er det et sammenhengende triumfbuemotiv, med fire buer, eller blindarkader, en på hver vegg. Buen over inngangen til kapellet er forlenget til et lite tønnehvelv. Mellom blindarkadene, i pilarene, er det nisjer. Høyden på nisjene er om lag halvparten av buenes høyde, og de inneholder skulpturer i hvit marmor som forestiller profetene Jonas, Elias, Daniel og Habakkuk. Mellom blindarkadene og nisjene er det pilastre i korintisk orden. Pilastrene har kannelurer. Mellom de korintiske kapitelene er det en frise med en girlander og en fugl, nærmere bestemt en ørn, som er et av emblemene for Chigifamilien. Den dekorative frisen er altså senket ned mellom kapitelene.<sup>81</sup> Blindarkadene er av en slik høyde at de overskrider frisen. I pendentivene over nisjene er det tondi med malerier som forestiller personifikasjoner av årstidene, utført av Francesco Salviati i 1550-årene. (Se ill. 27 og 28). Disse elementene, med blindarkader og nisjer, utgjør det nederste sjiktet i kapellets elevasjon.

To trappetrinn fører opp til alteret. På fronten av alteret er det et rektangulært bronserelieff, ett av to planlagte relieffer som var ment å pryde forsiden av de to sarkofagene i kapellet, og det eneste som ble utført. (Se ill. 19 og 29). Relieffet viser Kristus og samaritanerkvinnen ved brønnen omgitt av disiplene og en gruppe samaritter.

Altartavlen forestiller Marias fødsel og fyller hele blindarkaden midt imot inngangen til kapellet. (Se ill. 20). Bildet er et oljemaleri og er malt av Sebastiano del Piombo<sup>82</sup>, og ble fullført av Francesco Salviati<sup>83</sup> på 1550-tallet etter Sebastianos død. Scenen

---

<sup>80</sup> Magnusson: 1987, s. 139.

<sup>81</sup> Shearman bruker betegnelsen *dropped frieze*, 1961, s. 136.

<sup>82</sup> Sebastianus Venetus, eller Sebastiano Luciani, født i Venetia i 1485-86, dør i Roma 21 juni 1547.

bygger på beskrivelser hentet fra Den gyldne legenden som bygger på tidlig apokryf nytestamentlig litteratur. Komposisjonen i bildet er bygget opp av narrative scener som følger hverandre i tid, det som kalles *continous narrative*. I forgrunnen ser vi en gruppe kvinner, og til venstre i gruppen, stående, en kvinne som rekker kurven med det svøpte Mariabarnet til en sittende kvinne. I sentrum av gruppen sitter en kvinne som holder det nakne barnet, klar til å senkes ned i karet med vann foran dem. Karet forberedes av to kvinner som kneler foran kvinnen og barnet. Helt til høyre i denne gruppen av kvinner sitter en gammel kvinne som rekker hånden mot barnet. To barn er avbildet bak kvinnene og Maria, en gutt til venstre og en pike til høyre. De bærer noen flasker, muligens med oljer. Disse figurene er plassert foran i billedrommet. Bak dem fører trappetrinn opp til et høyere nivå i billedrommet, med et flislagt gulv som markerer ortogonalene. Her, mot bildets venstre kant, er Marias mor Anna fremstilt liggende på en seng omgitt av tre kvinner som oppvarter henne. Mot høyre billedkant er det en gruppe kvinner som forestiller naboer som bringer gaver. Dette nivået i billedrommet utgjør et midtsjikt som ligger i skygge. Anna er imidlertid belyst ovenfra, slik som gruppen foran i bildet med Maria i sentrum. Mellom de to gruppene i dette midtre sjiktet ser vi gjennom en åpen dør ut i et opplyst rom der to figurer, Joachim og Josef, er synlige i døråpningen. Den eldre mannen, Joachim, er på vei til å stige inn til sin hustru gjennom døren, og blir møtt av en figur som Kathleen Weil Garris Brandt mener er Josef, inkarnasjonens beskytter, som gir ham en gave tildekket av et klede.<sup>84</sup> Jeg er imidlertid av den oppfatning at det her dreier seg om engelen Gabriel, da jeg mener å observere at det er en bevinget figur vi ser sammen med Joachim i døråpningen. Gabriel var budbringeren for Marias fødsel.

Dette rommet fortsetter i en buegang som igjen er mørklagt. I enden av denne buegangen er det nok et opplyst rom, og vi skimter en nisje med en skulptur som sannsynligvis forestiller en sibylle. Ortogonalene i flisegulvet danner en trekant som omslutter gruppen med barnet i forgrunnen, med basen over alteret og med apeks rett under nisjen i bakgrunnen. Over hele denne narrative scenen, i buen, ser vi Gudfader omgitt av engler på en skyformasjon. Skyformen følger entablaturets markering rundt kapellet og deler bildet i to, med den narrative scenen i et rektangulært felt og Gudfader i lunetten over. Komposisjonen med denne

---

<sup>83</sup> Francesco de Rossi, født i Firenze i 1510, dør i Roma i 1563.

<sup>84</sup> Weil- Garris Brandt: 1986, s. 146. Josefs tilstedeværelse var spesielt i sienesiske motiver av denne typen påpeker Weil- Garris Brandt. Jeg antar at det ikke her er snakk om Marias mann Josef, men Josef som var sønn av Jakob og Rakel, og hvis historie fortelles i skapelsesberetningen. Episoder fra hans liv ble sett som prefigurasjoner på Kristi liv, og hans tilstedeværelse i bildet peker på denne måten frem mot Kristi fødsel. Men muligheten er også tilstede for at det skulle være Josef, Marias senere ektemann, som jo var betydelig eldre enn henne. Hans tilstedeværelse forekommer i enkelte fremstillinger av scener fra jomfruens liv.



skyformen som deler bildet i to er den samme som i modelloen med Jomfruens himmelfart. Dette kompositoriske virkemiddelet er imidlertid mye brukt og er en måte å vise den jordiske verden og himmelen i samme bilde. Et relevant eksempel er Rafaels freske *Disputa* i Stanza della Segnatura.

De to gravmonumentene over brødrene Chigi er plassert i blindarkadene midt imot hverandre, henholdsvis på øst- og vestveggen. (Se ill. 15 og 18). Monumentene består av en form som kan beskrives som en hybrid mellom pyramide og obelisk, men jeg vil videre i teksten omtale dem som pyramider. Disse pyramidene er plassert oppå rektangulære sarkofager, og hviler på to kuleformede føtter. Pyramidene er prydet med medaljonger i hvit marmor med den avdødes portrett, samt inskripsjoner på latin som identifiserer de to brødrene. På Agostino Chigis gravmonument lyder inskripsjonen; AGVSTINO . CHISI . SENESI . VIRO . INLVSTR . ATOVE . MAGNIFICO . SACELLI . HVIVS . FVNDATORI . QVI . OBIT . AN . DOM . CIDDXX. Oversatt lyder inskripsjonen ”Til den berømte mann Agostino Chigi fra Siena, grunnlegger av dette kapell, som døde i det Herrens år 1520”. På Sigismondo Chigis gravmonument lyder inskripsjonen: SIGISMVND . CHISIO . EQV . COM . A IVLIO . II . P . M . IN . GENEREM . ROVEREAM . COOPTATO . MARIVS . ET . AVGVSTVS . CHISII . PROAVO . B . M . OB . AN . DO . CDDXXVI . I oversettelse lyder det ”Mario og Agostino Chigi( underforstått at de reiste dette minnesmerke) for sin stamfar(oldefar) Sigismondo Chigi, ridder, som av pave Julius II ble opptatt i della Rovereslekten. Han døde i det Herrens år 1526”. Innskriften viser altså til at Sigismondos etterkommere reiste monumentet over ham, noe som tyder på at denne pyramiden ikke ble reist før på et betydelig senere tidspunkt enn Agostinos. Dette er det imidlertid delte meninger om. Mario Chigi var Agostino Chigi II’s onkel og begge kom til Roma da Fabio Chigi, som var Marios bror, ble valgt til pave.<sup>85</sup> Muligheten er der for at inskripsjonene ble endret da Bernini foretok de øvrige endringene på pyramidene.

Opprinnelig var medaljongene ment å være forgylt bronse. Det var også planlagt bronserelieffer til de tre synlige sidene til sarkofagene, men ikke alle ble utført. Ett av relieffene, som forestiller samaritanerkvinnen ved brønnen, ble imidlertid laget. Bernini forstørret alteret slik at dette relieffet skulle kunne plasseres på dets front. Han fjernet alle bronseelementene på gravmonumentene. Han erstattet relieffene på sarkofagene med plater av grønn marmor, og laget portrettmedaljongene nevnt ovenfor. Pyramidene er så høye at de rekker helt opp i lunettene i buene. De overskrider altså rammen som utgjøres av frisen. I

---

<sup>85</sup> Grove: bind. 6.

lunettene er det malerier av Vanni<sup>86</sup> som representerer Moses og David.<sup>87</sup> Tilføyelsen av disse maleriene, samt Berninis endringer på sarkofagene, var en del av restaureringen og ferdigstillingen som ble foretatt under Fabio Chigi på 1650-tallet.

Over strukturen med blindarkader og nisjer ligger et entablatur i korintisk orden. En tambur med åtte vinduer bærer kuppelen. Veggflatene mellom vinduene i tamburen er dekorert med malte scener fra skapelsen. I kuppelen er det et rammeverk i stukkatur, som danner en slags kassettering der feltene inneholder mosaikker etter Rafaels tegninger, utført av Luigi de Pace.(Se ill.26). Rammeverket består av åtte forgylte ribber som bærer en ring rundt det sentrale feltet der Gudfader er fremstilt sett delvis nedenfra. Vinkelen vi ser guddommen fra har en spesifikk betydning som jeg kommer inn på nedenfor når jeg tar for meg det ikonografiske programmet. I feltene mellom ribbene, åtte til sammen, er det engler som holder de sju planetene og stjernene i bevegelse. Planetene identifiseres ved figurer fra dyrekretsen og flankeres av deres respektive guder, Saturn, Mars, Merkur, Diana, Jupiter, Sol, Luna. I det åttende feltet er firmamentet representert. Engelen som flankerer Jupiter over alteret, ser ned mens de andre englene ser opp mot Gud den allmektige i midtfeltet. Formspråket er illusjonistisk. Det skapes en illusjon om et rom utenfor kapellets grenser, der Gud og englene befinner seg. Det ser ut som om Gudfader står på den ringen som bæres av ribbene og ser ned i kapellet gjennom den fiktive okulus, åpningen i kuppelhvelvet. Han står over alteret, og han står med armene utstrakt i en gest som gjenspeiler tidligere tiders pantokratorfremstillinger, men samtidig er gesten en mottagende gest. Betydningen av denne gesten vil jeg komme nærmere inn på nedenfor under behandlingen av ikonografien i kapellet.

Det nåværende marmorgulvet er del av Berninis prosjekt under Chigipaven Alexander VII fra 1655 til 1661, da gulvene i kirken ble fornyet.(Se ill.25). Her gjentas mønsteret fra kassetteringen i kuppelhvelvet. I midtfeltet, som tilsvarer okulus, i himlingen over, er det et *memento mori*, et bevinget skjelett som holder Chigifamiliens våpenskjold. Vingene antyder den dodes mulighet til å stige opp til Gudfaders utstrakte armer i himmelriket ovenfor, og familiens våpenskjold i skjelettets armer symboliserer familiens kollektive frelse.<sup>88</sup> Våpenskjoldet ser ut som en kombinasjon mellom to våpenskjold, nemlig Chigifamiliens tradisjonelle *monti* og stjerne, men også Della Roverefamiliens eiketre. Dette viser til Chigifamiliens nære forhold til den daværende pavefamilien della Rovere. Agostino

---

<sup>86</sup> Raffaele Vanni var sønn av en av Fabio Chigis, pave Alexander VII, gudfedre. Se Krautheimer, s. 14.

<sup>87</sup> Marder: 1998, s. 284.

<sup>88</sup> Marder : op. cit. s. 287.

var direktør for Romas bank og ble *familiare* av paven i 1507.<sup>89</sup> Også Sigismondo hadde stor innflytelse i pavedømmets politiske og økonomiske system, som broren, og ble utnevnt til kasserer for Patrimonio di San Pietro. Også han ble adoptert inn i pavefamilien og fikk dermed tillatelse til å bruke della Roverefamiliens våpenskjold.<sup>90</sup> Inskripsjonen bekrefter også temaet for representasjonen: "*Mors aD CoeLos*". De latinske ordene betyr "Død til himlene". De store bokstavene henviser samtidig til det Marder mener er dateringen av gulvet: MDCL; 1650.<sup>91</sup> Det kan også henvise til jubelåret 1650, noe som kanskje er mer sannsynlig, hvis vi antar at dette marmorgulvet også er del av restaureringsprosjektet der gulvene i kirken for øvrig ble skiftet ut, altså mellom 1655 og 1661.<sup>92</sup> Et *hypogaeum*, en krypt som inneholdt en pyramide, var opprinnelig synlig gjennom en rist i gulvet foran alteret, men denne ble tettet igjen da Bernini laget det nåværende gulvet. Krypten var laget slik at den ville motta lys fra vinduene i kuppelen og dessuten fra to vinduer i selve krypten.<sup>93</sup>

I Chigikapellet er valget av materialer interessant, og det er verdt å se nærmere på de ulike marmortypene. Polykrome vegg og gulvdekorasjoner har tradisjoner som går tilbake til Roma i den klassiske perioden fra første århundre før Kristus, og tradisjonen utvikler seg over de neste hundreårene.<sup>94</sup> Domus Aurea, Pantheon og Hadrians villa er relevante eksempler i denne sammenhengen. Mellom det sjette århundre og til begynnelsen av 1500-tallet var alle marmortyper, med unntak av den hvite carraramarmoren, gjenbrukte antikke marmorstykker. I Chigikapellet er pilastrene, kapitlene og de rikt dekorerte frisene mellom dem alle hugget i hvit carraramarmor. Et bånd av rosa portasantamarmor fra Chios løper over den korintiske ordenen i hvit marmor på begge sider av kapellet, brutt av buone over alteret og inngangspartiet. Skjelldekorasjonene i nisjene er også av denne rosa marmortypen, mens frontene på nisjene er kledd i africano, en sort marmortype med hvite innslag. Pyramidene er av den rosa portasantatypen og veggen bak dem er kledd med paneler av den samme marmortypen mot en bakgrunn av svart afrikanomarmor. I bruken av portasantamoarmoren fra Chios ligger det en symbolikk i forhold til navnet, som henviser til familienavnet Chigi.

Valget av mosaikk for utsmykningen av kuppelen viser ikke bare at oppdragsgiveren var velstående fordi dette mediet var betydelig mer kostbart enn freskomaleri. Det viser også et slektskap med apsismosaikker i eldre kirker, for eksempel den

---

<sup>89</sup> Bartalini : 2001, s. 546.

<sup>90</sup> Bartalini: Ibid. ,s. 546.

<sup>91</sup> Marder: ibid., s. 287.

<sup>92</sup> Det er ulike dateringer for fornyelsen av gulvet. Claudia La Malfa omtaler 1655- 61, mens Kathleen Weil-Garris omtaler året 1653, se. Weil- Garris Brandt: 1986, s. 152, fotnote 118.

<sup>93</sup> Weil- Garris Brandt: 1986, s. 128, og Jones og Penny: 1983, s. 108.

<sup>94</sup> Medici: 1990, s. 93.

som befinner seg i Markuskirken i Venezia, som Agistino Chigi må ha kjent til siden han oppholdt seg mye i denne byen og elsket venetiansk kunst.

Chigis mausoleum var ufullført ved Rafaels død i 1520. Kort tid etter døde også Agostino.<sup>95</sup> I sitt testamente gjorde han det klart at kapellet skulle fullføres etter Rafaels planer, og dedikasjonen til jomfruen av Loreto ble igjen bekreftet. Det ble laget en inskripsjon i entablaturet: D. VIRGINI. LAVRETANAE. S.

Etter Rafaels død ble det laget en ny kontrakt med de Pace om mosaikker i feltene mellom vinduene i tamburen og i tondiene i pendentivene. Disse ble imidlertid ikke utført. I stedet ble feltene i tamburen bemalt med scener fra skapelsen, bestilt fra Sebastiano del Piombo, men utført av Salviati. Bestillingen er fra 1526, men arbeidene ble avbrutt av *sacco di Roma*. En ny kontrakt ble skrevet mellom Chigiene og Sebastiano i 1530-årene.

I 1550-årene var situasjonen i kapellet mye slik som ved Rafaels død. Nisjene var tomme og pyramidene ufullstendige. Francesco Salviati ble engasjert av Chigiene til å overta etter Sebastianos død. Kapellet ble innviet i 1554, og de to skulpturene som forestiller Jonas og Elias ble nå plassert, man antar i hver sin nisje, henholdsvis til høyre og til venstre for inngangspartiet, altså ikke den plasseringen de nå har. Disse to skulpturene ble utført av Lorenzetto<sup>96</sup> og Raffaello da Montelupo<sup>97</sup> etter Rafaels tegninger.

Fabio Chigi, senere Alexander VII, bestemte seg allerede i 1628 for å restaurere familiens gravkapell i Santa Maria del Popolo. Kapellet var på dette tidspunktet i svært dårlig stand. Fabio Chigi ble pave Alexander VII i 1655 og ansatte Gian Lorenzo Bernini til å restaurere hele kirken Santa Maria del Popolo og fullføre Chigikapellet som på dette tidspunktet hadde blitt utsatt for skade og store forandringer. Samtidig ble kirkens fasade (Se ill.1) og Porta del Popolo endret og sistnevnte får en inskripsjon som minner om den svenske dronning Christinas ankomst til Roma i jubelåret 1650. Opprinnelig bestilte Alexander VII bare utførelsen av skulpturen som forestiller Daniel av Bernini, og oppdraget med utførelsen av Habakkuk ble gitt til Algardi, men sistnevnte døde i 1654. Dermed utførte Bernini også Habakkuk.<sup>98</sup> I 1657 er Berninis Daniel på plass i en av de til da tomme nisjene, og senere kommer også Habakkuk på plass.

Krypten i Chigikapellet, for ikke å si kapellets struktur som helhet, minner om Bramantes *Il tempietto* i St. Pietro in Montorio på Gianicolohøyden i Roma, som har en

---

<sup>95</sup> Rafael dør den sjetten og Agostino den 11. april.

<sup>96</sup> Lorenzo di Ludovico di Guglielmo Lotti, kalt Lorenzetto, født i Firenze 1490, dør i Roma 1541, skulptør, arkitekt og maler. Deltok også i dekorasjonene av helligdommen i Loreto.

<sup>97</sup> Raffaello da Montelupo Sinibaldi, født i Firenze 1504, dør i Orvieto 1566. Medlem av Lorenzettos verksted fra 1523. han var også involvert i dekorasjonene i Santa Casa i Loreto, slik som Lorenzetto.

<sup>98</sup> Krautheimer: 1985, s. 118.

lignende krypt.(Se ill. 33). Men til forskjell fra Chigikrypten er krypten i Il tempietto tilgjengelig via en smal trapp på baksiden av den runde bygningen. Det lille tempelet ble bygget for å markere Peters martyrium og er plassert på stedet som ifølge myten er der Peter ble korsfestet. Bygningen har sentralplan og er basert på antikke forbilder. Il tempietto blir et forbilledlig eksempel på renessansens tolkning av antikken og blir fremhevet av Serlio og Palladio.<sup>99</sup> Kuppelen minner også om kuppelen på Santa Maria del Popolo og er et klart forbilde for kuppelen på Peterskirken hvis gjenoppbygging ble påbegynt på denne tiden. Imidlertid var krypten i Chigikapellet opprinnelig tilgjengelig gjennom en rektangulær åpning foran alteret dekket av en rist. Man kunne se gjennom risten ned i krypten, og på denne måten var det en forbindelse mellom krypt og kapell.

Det er interessant at denne sentralformen som her er benyttet for å markere et martyrium også har et annet kjent forbilde, nemlig Pantheon, som i sin tid ble gjort om til et martyrium, Santa Maria ad Martyres. Pantheon fremheves i sin tur som et forbilde for Chigikapellet og var gjenstand for Rafaels grundige studier.

Chigikapellet er ifølge Cecilia Magnusson betraktet som det best bevarte av Rafaels arbeider innen arkitektur og det som i størst grad har fulgt hans planer, på tross av senere forandringer.<sup>100</sup>

## **Tema, ikonografisk program**

Det interessante ved dette kapellet er nettopp hvordan alle elementene er integrert eller i interaktivitet med hverandre. Det ikonografiske programmet er komplisert og mangefasettert. For å forstå dette mangfoldet kreves det at man setter seg inn i det kristne tankegods i renessansen, som er sterkt påvirket av tankene til de antikke filosofene. Tradisjonen fra middelalderen med å fremstille kosmos i diagrammer var fremdeles levende, og den platonske oppfatningen av universet, særlig i nyplatonismens videre tolkning, sto særlig sterkt gjennom renessansen. Dette er aktuelt særlig i forhold til mosaikkene i kuppelen.

## **Kuppelen**

I sitt kjente essay "La Fede Astrologica di Agostino Chigi"<sup>101</sup> hadde F. Saxl allerede påpekt at verken planetene eller tegnene fra dyrekretsen som ledsaget dem i Chigikapellet var arrangert

---

<sup>99</sup> Murray: 1971, s. 145.

<sup>100</sup> Magnusson: 1987, 4, s. 135.

<sup>101</sup> Saxl: 1934.

i tidsmessig riktig rekkefølge. I stedet representerer kuppelen himmellegemenes relative avstand til jorden, vel å merke i den rekkefølge av himmelske sfærer slik det geosentriske bilde av kosmos ble forstått i renessansen. Som Shearman og andre har forklart, representerer kuppelen med sine mosaikker renessansens dominerende bilde av himmelen både som en astronomisk og en religiøs sannhet, en oppfatning næret av platonsk og aristotelisk tradisjon. Jordiske hendelser er påvirket av planetenes bevegelser og posisjoner, men de er ledet av englene og adlyder skaperens vilje. Noe som også var helt integrert i tradisjonell kirketenkning var oppfatningen om at sjelen hadde sitt utspring i himmelens sfærer og at den vender tilbake dit for atter å forenes med sin skaper etter livet i det jordiske fengsel, *carcer terrano*. Denne troen korresponderer med kosmos vertikale, hierarkiske struktur.<sup>102</sup> Inskripsjonen i gulvet minner om denne oppfatningen.

Magnusson trekker frem tolkningen på Chigikapellets kuppel som en versjon av Dantes visjon fra Den guddommelige komedie. Shearman mener at kuppelens inndeling i åtte felter ikke korresponderer med Dantes kosmologi, der det er ti himler, ikke åtte. Men Magnusson påpeker at slik Dante beskriver de ti himlene, består den tiende himmelen av absolutt kjærlighet og rent lys, og hinsides tid og rom eksisterer den bare i den guddommelige bevissthet. Over empyreum styrer Gud selv, og derfor ville det være hovmodig å fremstille denne himmelen som bare eksisterer i Guds egen bevissthet.<sup>103</sup>

Mens Shearman foreslår at planetene kun identifiserer en verden utenfor kapellets avgrensede rom, en verden som representerer sjelens rike etter døden,<sup>104</sup> går Weil- Garris Brandt lengre inn i problematikken omkring kuppelens astrologiske betydning og astrologiens sameksistens eller dens sammenblanding med kristne tanker i renessansen. Over alteret, i sitt felt mellom de forgylte ribbene, finner vi Jupiter og over ham igjen Den allmektige i kuppelens fiktive okulus. Jupiter er et motstykke til den kristne Gudfader, som hersker over Olympen. Han inkarnerer også en treenighet; skjebnen, rettferdighet, og universets far, den som tar imot sjelene etter døden. I Chigikuppelen er Jupiter plassert sammen med sine ”hus”, eller tegnene fra dyrekretsen slik vi kjenner dem; skytten og fiskene.<sup>105</sup> Dette har betydning for kapellets overordnede mening. Planetenes rekkefølge, sammen med sine respektive tegn i dyrekretsen, følger årstidenes rekkefølge, og går med klokken for betrakteren som ser opp i kuppelen. På grunn av sin plassering og sine attributter Rettferdighet og Visdom, kan Jupiter identifiseres med Kristus, gjenoppstandelse og dommedag (den siste dom). Det samme gjelder

---

<sup>102</sup> Weil-Garris Brandt: 1986, ss. 128-129.

<sup>103</sup> Ibid., s. 128-129.

<sup>104</sup> Shearman: 1961, s. 142.

<sup>105</sup> Weil-Garris Brandt: 1986, ss. 131-134.

Apollo, solen. Ved sin plassering i sirkelens senit står Jupiter både for slutten og en ny begynnelse. Jupiter er flankert av to av sine tradisjonelle attributter, ørnen og lynet. Ørnen er symbol på sjelens oppstigning til himmelen, og lynet symboliserer refselse og fordømmelse. Disse symbolene har også direkte personlig betydning for Agostino Chigi. Agostino ble født i skyttens tegn og dermed under Jupiters astrologiske beskyttelse. Han tok piler som sitt emblem, det italienske ordet for *piler* er det samme som for *lyn*. Ørnen var allerede del av Chigifamiliens heraldikk.

Slik Weil- Garris Brandt ser det er det tematisk en vertikal deling av kapellet. Hennes teori er imidlertid svært kompleks, fordi den tar for seg flere mulige plasseringer av skulpturene i nisjene. Kort gjengitt mener hun at den ene siden som er skaperens venstre side og mot vest, symboliserer nedstigning og død. På denne siden er Sigismondo Chigis gravmonument plassert under månen eller Lunas felt i kuppelen. Den andre siden, skaperens høyre side og kapellets østlige, symboliserer gjenoppstandelse og oppstigning. På denne siden er Agostino Chigis gravmonument plassert under Sol eller Apollo i kuppelen. Et tema for kuppelen blir frelse og fordømmelse knyttet til henholdsvis høyre og venstre. Solen og månen, natten og dagen, er symboler på tiden og evigheten og på død og oppstandelse. Hun har forslag til ulike plasseringer av de forskjellige skulpturene, og ulike tolkninger av kapellets ikonografi ettersom figurene får ulik mening ved forskjellig plassering.<sup>106</sup> Jeg vil ikke her ta for meg alle de mulige plasseringene av skulpturene som Weil- Garris Brandt skisserer, men problemet med hennes teori om kapellets todeling i en side knyttet til døden og en side knyttet til oppstandelse vil være hvordan de to pyramidene vil inngå i en slik symbolikk. Det ene gravmonumentet, Sigismondo Chigis, ville være knyttet til døden og nedstigning, mens Agostinos ville knyttes til oppstandelse.<sup>107</sup>

Sammenstillingen av kosmologiske skjema, skapelsessyklusen og de fire årstidene, er i overensstemmelse med tradisjonen for kapelldekorasjoner. Kombinasjonen med skapelsesberetningen og Jomfru Maria er også vanlig og viser til Jomfruens privilegerte plass i skapelsen og hennes reversering av Evas synd.

## Skulpturene

Pyramiden er blant annet et symbol på udødelighet. Pyramiden i sin tur befinner seg inne i en triumfbue, og dette triumfale symbol omfatter jo også hele kapellet i og med kuppelhvelvet.

---

<sup>106</sup> Weil- Garris Brandt: 1986. sidetall?

<sup>107</sup> Skulle dette da bety at den ene av brødrene var fordømt og den andre frelst? Riktignok hefter det dunkle rykter til den yngre av brødrene. Sigismondo var mistenkt for å ha myrdet enken etter Agostino og to av sønnene hans. Men en slik tolkning virker svært usannsynlig.

Slik sett kan det være naturlig å anta at det overgripende tema for kapellets ikonografi er triumf over døden. Dette tema opptrer også i skulpturene. Jonas er en prefigurasjon for Kristi død og oppstandelse, og Elias for Kristi himmelfart.

Cecilia Magnusson påpeker i sin artikkel om Jonasskulpturen i Chigikapellet hvordan kristne og hedenske myter veves sammen, noe som nettopp vises gjennom Jonasskulpturen. Magnusson viser denne skulpturens likhet med den såkalte Antinous Farnese som befinner seg på Museo Nazionale i Napoli. (Se ill.31). Jonasfigurens hode er uten tvil en detaljert kopi av Antinousfigurens. Men også tematisk har disse figurene en forbindelse, noe Viktor Rydberg påpekte i 1897 i sin bok om romerske marmorskulpturer.<sup>108</sup> I følge myten ofrer Antinous frivillig livet for å redde sin keiser og elsker Hadrian og hans skip. Også Jonas redder skipet og dets mannskap i stormen når han ber dem om å kaste ham i sjøen. Jonas kommer tilbake til livet og blir et kristent symbol på gjenoppstandelse. Antinous vokser frem fra lotusblomsten og stiger opp til udødeligheten og blir et hedensk bilde på det uforgjengelige ved mennesket.<sup>109</sup> Denne sammensmeltningen av mytene om Jonas og Antinous har tradisjoner tilbake til middelalderen og var med sikkerhet kjent for Rafael.<sup>110</sup> Samtidig var det nærliggende for Rafael å benytte en antikk skulptur som forbilde når han skulle formgi Jonasfiguren. Figuren Jonas er i dag plassert i nisjen til venstre for alteret under Saturn i kuppelen og venter i pendentivet. Jonas er her fremstilt i hvalens buk og kan tolkes som en prefigurasjon på Kristi eget opphold i dødens rike. Ellers er Jonas vanligvis en prefigurasjon på gjenoppstandelsen. Han har blikket rettet ned mot gulvet med et melankolsk uttrykk. Imidlertid er ikke dette den originale plasseringen av skulpturen. Kantene på skulpturens base stemmer ikke med kanten på nisjen den er plassert i. Magnusson argumenterer for at den opprinnelige plasseringen forholdt seg til et annet element i kapellet, nemlig krypten, og da nettopp nedgangen til denne. Den eneste nedgangen til krypten befinner seg i dag midt i marmorgulvet av Bernini. Opprinnelig var det en rektangulær åpning dekket av et gitter foran alteret. Plassert i nisjen til høyre for alteret ville Jonasfigurens blick være rettet mot denne nedgangen, og det ville oppstå en forbindelse mellom kryptens underverden og kapellets rom. Plassert på denne måten, med baksiden inn mot veggen i nisjen, ville også skulpturen være vendt mot betrakteren som stiger inn i kapellet. En tegning av kapellet sett fra

---

<sup>108</sup> Rydberg : 1897. S. 211- 232 omhandler Antinous, som var keiser Hadrians yndling og druknet i Nilen mens han fulgte keiseren på hans reise til Egypt. Samtiden knyttet Antinous død til spådommen om keiser Hadrians død, under forestillingen om at et menneske ved frivillig død kunne påvirke skjebnen og forlenge livet til et annet menneske.

<sup>109</sup> Rydberg: 1897, s. 232.

<sup>110</sup> Magnusson: 1987, 1, s. 20.



kirkens skip fra 1500-tallet viser denne plasseringen med Jonas til høyre for alteret og Elias til venstre.

Elias er fremstilt der han befinner seg i villmarken før han skal gå opp på Guds fjell, eller like før han skal gå opp i den brennende vognen som tar ham opp til himmelen. Han har blikket rettet oppover. Han er en prefigurasjon for Kristi himmelfart. Han er plassert under planeten Merkur i kuppelen og under høsten i pendentivet. Da disse to skulpturene ble plassert inn i nisjene i 1552-4, i tide til kapellets innvielse, var kapellets dekorative program ennå ufullstendig. Tondiene hadde ikke blitt malt ennå, men skapelsesscenene i tamburen var på plass. Trolig var ikke disse to skulpturene ment å bli sett som et par, men muligens ment å være plassert diagonalt.

Danielfiguren er plassert i nisjen mellom Agostinos grav og inngangen til kapellet. Han er fremstilt i bønn, i løvens hule, dit han ble kastet etter å ha vært ulydig overfor den persiske kong Darius. Han er her et symbol på mirakuløs frelse ved Guds nåde.

I nisjen mellom Agostinos grav og alteret er Berninis Habakkuk plassert. Fortellingen er slik at en engel, etter tradisjonen ofte erkeengelen Michael, kommer og forteller Habakkuk om Daniels lidelser i løvehulen. Han griper ham i en hårlokk, løfter ham og bærer ham til Daniel, slik at han kan gi Daniel den maten han hadde tenkt å gi til arbeiderne på marken. Daniel ser dette som et tegn på at Gud ikke hadde sviktet ham, og når kongen kommer etter syv dager og finner ham i live, blir han overbevist om den jødiske guds makt.

Daniel symboliserer inspirert tro, mens Habakkuk er opptatt av det verdslige, selv når han blir løftet etter håret av en engel. Daniel er i dag plassert under Venus og sommer, Habakkuk under Mars og våren.

### **Altertavlen og maleriene i pendentivene og tamburen**

Shearman konkluderer med at temaet for kapellet er gjenoppstandelse.<sup>111</sup>

Den nåværende altertavlen er i uoverensstemmelse med temaet gjenoppstandelse, da den forestiller *Jomfruens fødsel*. Shearmans teori går ut på at det opprinnelig var planlagt en altertavle som forestilte *Jomfruens himmelfart*, og dette er en utbredt tolkning i senere forskning. Det foreligger tegninger fra Rafaels hånd til et slikt maleri. Dette ville sammen med pyramidene og skulpturene symbolisere Chigienes oppstandelse sammen med Maria, til Gudfader som tar imot med utstrakte armer i kuppelens sentrum.

---

<sup>111</sup> Shearman: 1961, s. 148.

I kontrakten som skrives mellom Chigiene og Sebastiano i 1530-årene konstateres det at tema for altertavlen skal være Jomfruens fødsel.<sup>112</sup> Agostinos etterfølgere kan ha valgt temaet Jomfruens fødsel fordi Agostino i sitt testamente bestemte at det skulle holdes en årlig messe på dagen for feiringen av denne begivenheten, som er den 8.de september. Kanskje har også denne tematikken bakgrunn i interessen for Loretomyten som jo knytter seg til Marias fødsel idet den handler om huset der hun angivelig ble født. De tidligere bestillingene til altertavlen som ble annullert av denne siste, er ikke blitt funnet, og man vet derfor ikke hvilket tema som ble foreskrevet i disse bestillingene. Imidlertid er det faktum at det eksisterer en *modello* fra Sebastiano del Piombos hånd med temaet Jomfruens himmelfart et sterkt argument for Shearmans teori om planene for en *Assunta* i Chigikapellet. Et annet argument til fordel for denne teorien er sienesernes hengivenhet til nettopp Marias himmelfart.<sup>113</sup> Det er også trekk ved Sebastianos *modello* som minner om fremstillinger av Maria *Immaculata*, som refererer til unnfangelsen av Jomfruen selv, og som dermed kan forklare skiftet fra himmelfartstemaet til Jomfruens fødsel. Motivet på den nåværende altertavlen kan sees som en henvisning på dåpssakramentet i det den viser hvordan Maria bades for første gang. Sannsynligvis var det de katastrofale hendelsene under *Sacco di Roma* i mai i 1527 som forhindret utførelsen av Assuntaprojektet.<sup>114</sup>

## Bronserelieffet

Motivet på bronserelieffet som nå er plassert på alteret, Jesus og den samaritanske kvinnen, er hentet fra Johannesevangeliet.<sup>115</sup> Jesus er på vei til Galilea og på vei gjennom Samaria treffer han en samaritansk kvinne ved Jakobs brønn og ber henne om å gi ham noe å drikke. I samtalen mellom dem snakker Jesus om levende vann, som er det han kan gi henne. Videre sier han at den som mottar dette levende vannet aldri mer skal tørste og at dette vannet ”skal bli en kilde i ham som veller fram og gir evig liv”. Kvinnen skjønner til slutt at han er Messias. Motivet henspiller på evig liv, men også på frelse. I de følgende avsnitt kommer disiplene til Jesus og byr ham å spise. Jesus snakker da om den mat han har, ”som dere ikke vet om”, som er å fullføre Guds verk. Dette kan tolkes som en henvisning til den skjebne som venter ham, det offer han skal gjøre for menneskeheten. Han anmoder disiplene om å høste grøden; ”Den som høster, får sin lønn og samler inn grøde for det evige liv, slik at den som

---

<sup>112</sup> Hirst: 1961, s. 183.

<sup>113</sup> Hirst: 1981, s. 87-89.

<sup>114</sup> Hirst: op.cit.

<sup>115</sup> Joh. 4. 7-38.

sår og den som høster, kan glede seg sammen.”<sup>116</sup> Igjen handler det om evig liv. Relieffets plassering på alteret, om enn ikke opprinnelig intendert, bringer samtidig tanken inn på den mat og drikke forbundet med nattverden og kan dermed tolkes som en henvisning til det som senere skal skje med Jesus. Dette tema med livets vann og mat kan med andre ord sees som en henvisning til døden og gjenoppstandelsen og til nattverdets symbolikk der vinen som drikkes er Jesu blod og brødet hans legeme. Samtidig er dette livets vann en referanse til dåpssakramentet.

## **Gravmonumentene**

I forhold til gravmonumentene blir Rafael og Agostinos interesse for antikken igjen aktualisert. Pyramideformen hadde allerede vært brukt i kristne monumenter tidligere. Men i Chigikapellet er pyramideformen modifisert i retning obelisk, en slags kryssning mellom pyramide og obelisk. Det er imidlertid ikke første gang dette symbolet er brukt. Denne formen, pyramiden/ obelisk på en rektangulær ”sokkel”, opptrer på en gresk sølvmynt. Denne mynten antas å være en minnemynt over Augustus, laget i 96-98 e. K.. Den bærer påskriften MEMORIA AUGUST.<sup>117</sup> Som John Shearman påpeker må dette ha vært en uimotståelig inspirasjon for Agostino hvis han kjente til den.

På Rafaels tid fantes det i Roma et kolossalt monument med tilnærmet samme form som Chigipyramidene og kledd i marmor. Dette monumentet var antatt å være Romulus grav og sto inntil 1499 i Borgo, mellom Tiberen og Peterskirken. Siste rester av monumentet ble fjernet i andre tiår av 1500-tallet. I nærheten av Peterskirken sto også den mest berømte av de romerske obeliskene, som nå er plassert på Piazza San Pietro. Denne sto på fire ben og var kronet med en bronsekalott og en forgylt kule som var antatt å inneholde Cæsars aske. Det er, eller var, også en romersk grav nær Pozzuoli hvor det var et tabernakel flankert av to mindre obelisker. I dette tilfellet var basen på obeliskene utsmykket med relieffer, slik som sarkofagene i Chigikapellet.<sup>118</sup> Cestius grav med form som en pyramide er et annet klart forbilde. (Se ill. 32). Monumentet er også avbildet i et relieff på Filaretos bronsedør i Peterskirken. (Se ill. 30). Cestiuspyramiden ble restaurert av Chigipaven Alexander VII som var Berninis oppdragsgiver i Santa Maria del Popolo fra 1652. Alexander VII ville i forbindelse med sitt moderniseringsprosjekt for Roma integrere antikke monumenter i sitt

---

<sup>116</sup> Joh. 4. 36-37.

<sup>117</sup> Shearman: 1981, s. 222.

<sup>118</sup> Shearman: 1961, s. 134.

*Roma Alessandrina*.<sup>119</sup> Pietro Valeriano(1500-tallet), forbandt i sin Hieroglyphica pyramiden både med materie(den første materie) og med menneskesjelen. Platon sier det slik i dialogen Timaeus; skaperen beveger seg fra ideen, som er punktet, toppen av pyramiden, til en tredimensjonal forlengelse, som er basen på pyramiden, og slik skaper han materien. Og derfor, som Valeriano sier, er pyramiden den perfekte form på store prinsers graver fordi den viser hvordan sjelen stiger ned til materien og døden, for så å fullendes av guds vilje ved evighetens slutt. Og dette er også tema for kuppelen i Chigikapellet, påpeker Kathleen Weil-Garris Brandt.

Pga en feilaktig etymologisk tolkning av ordet pyramide som utledet av det greske ordet pyros som betyr ild, ble pyramider sidestilt med gravbål og dermed med den rensende, brennende kjærligheten som ved døden forener sjelen med Gud.<sup>120</sup>

Ifølge Panofsky var pyramiden et eldgammelt symbol på berømmelse; ”gloria dei principi”.<sup>121</sup> Mens Chigipyramidenes enkelhet, med kun portrettmedaljongene som viser den avdøde, viser en linje til antikken, bygger Sansovino og Bregnos gravmonumenter mer på tradisjonen fra middelalderen med fullfigurframstillinger av den avdøde.

Portrettmedaljongene på Chigigravene viser de avdøde slik de ønsket å bli husket, i live og idealiserte.

I løpet av 1600-tallet ble pyramiden forbundet med den hellige Marias unnfangelse, og med skjebnen *Fortuna*. Man kan altså se Chigipyramidene ikke bare som passende graver all’antica for fyrster, men som en integrert del av det kristne bilde på det Platonsk/ Pythagoreiske kosmos der menneskets skapelse, død og gjenoppstandelse spiller en viktig rolle. Denne visjonen viser ifølge Weil-Garris Brandt hva Rafael og hans oppdragsgivere mente med kapellet.<sup>122</sup>

Magnusson peker på at Antinouskopien sammen med pyramidene og lotuscymataen i inngangspartiet alle peker mot Egypt og den egyptiskinspirerte stilen for gravmonumenter som var moderne i tiden da Chigikapellet ble oppført og dekorert.

Sammenstillingen av kjent kristen tematikk, motiver hentet fra bibelen, den astrologiske tematikken i kuppelen og de antikke symbolene viser det mangfoldet som fantes i det kristne tankesett i renessansen. Men jeg tror også det sier noe oppdragsgiverens personlige interesser og ikke minst hans ønske om å fremstille seg selv på en bestemt måte. Hele denne iscenesettelse av sitt eget ettermæle viser hvordan oppdragsgiveren så seg selv i en større

---

<sup>119</sup> Krautheimer: 1985, s. 102-103.

<sup>120</sup> Weil- Garris Brandt: 1986, s.143.

<sup>121</sup> Panofsky: 1964, s. 73.

<sup>122</sup> Weil- Garris Brandt: Ibid.

sammenheng eller ønsket å bli sett slik av ettertiden og omverdenen. Kanskje var dette et ønske om å bli assosiert med antikkens heroiske fyrster, noe mellom gud og menneske. Agostino fikk sitt horoskop stilt da han ble født, noe som ble gjort for barn som ble født inn i familier med store forventninger til deres vei og karriere i livet. Slik sett blir det astrologiske aspektet i Chigikapellet også en henvisning til oppdragsgiverens bakgrunn som en mann av nobel byrd. Kapellene var ikke bare steder der familien kunne utøve sin tro på en mer privat måte, de var også et sted der oppdragsgiveren kunne vise sin rikdom og makt, og sin egen og sin families stilling i samfunnet, ikke bare ved hjelp av kostbare dekorasjoner men også ved hjelp av en utstudert symbolikk.

### **Antikke forbilder for Chigikapellet**

Shearman påpeker i artikkelen fra 1961 at Rafael kan ha vært inspirert av kuplene i romerske bad når han tegnet kuppelen i Chigikapellet. Han trekker også frem kuppelen i et romersk tempel i Palmyra, med en ikonografi som han mener er en tydelig forløper for Chigikuppelen. Shearman mener Rafael kan ha kjent til stukkversjoner av denne kuppelen som er delt inn i felter, med Jupiter i midtfeltet tilsvarende okulus i Chigikuppelen omgitt av personifikasjoner av planetene og utenfor disse dyrekretsen i en ring.<sup>123</sup> Plasseringen av Gudfader i kuppelens sentrum, over alteret, vendt mot inngangen til Chigikapellet er dessuten en klar parallell til tidligere tiders pantokratorbilder, hevder Shearman.<sup>124</sup> Cecilia Magnusson trekker i en artikkel frem de antikke forbilder for den arkitektoniske formen på Chigikapellet i Popolo, som vanligvis er tolket som en hybrid mellom Pantheon og Peterskirken.<sup>125</sup> Men formen på grunnplanet er av en oktagon, ikke en sirkel slik som Pantheon. (Se ill. 17). Flere forbilder er å finne i bygninger i Hadrials villa i Tivoli, påpeker Cecilia Magnusson. Et eksempel er vestibylen til Piazza d'Oropalasset som er en selvstendig gruppe bygninger beliggende i den sørlige delen av anlegget. (Se ill. 34). Her er det et system med akser som deler grunnplanet i åtte sektorer som minner om strukturen i Chigikapellet. I denne bygningen er også et eksempel på en kuppel med en sentral okulus, liknende Pantheon men mye mindre i størrelse. Veggene består av åtte pilarer med nisjer som er, annenhver, halvrunde og rektangulære, og som bærer kuppelen. Kuppelen gjentar den oktagonale formen og består av åtte konkave segmenter. Pantheon har også åtte pilarer som fordeler vekten av kuppelen mellom seg, men der er denne strukturen bygget inn og skjult i den sammenhengende runde veggflaten. I Piazza

---

<sup>123</sup> Shearman: 1961, s. 140.

<sup>124</sup> Shearman: op.cit., s. 139.

<sup>125</sup> Magnusson: 1987, 4, s. 136.

d'Oropalassets vestibyle er selve bygningens form synlig i formen på nisjenes bakvegger, altså annenhver runde og rektangulære.<sup>126</sup> Dette minner om hvordan den arkitektoniske strukturen i Chigikapellet ikke heller er skjult, men utgjør en del av den dekorative strukturen i kapellets innvendige elevasjon.

Magnusson mener at et enda tydeligere eksempel er Rocca Bruna, i hjørnet på villaen i utkanten av Valle di Risicolti. Denne oktagonale bygningen kan ha vært et tempel tilegnet den guddommelige Antinous, og i så fall finnes forbindelsen til ikonografien i Chigikapellet, særlig med tanke på Jonasskulpturen og dens slektskap med antikkens Antinous, som omtalt ovenfor. Dens grunnplan ligner mye på Chigikapellet, og bygningen har små nisjer mellom større buer samt et forlenget inngangsparti i likhet med Chigikapellet.

Det tredje eksempelet er det som feilaktig har blitt omtalt som "tempio di Apollo", en liten rundbygning liknende Pantheon, med en tambur med vinduer liknende Chigikapellet. Trolig hadde denne bygningen også en okulus, men man vet ikke om Rafael hadde sett denne. Men man vet at Rafael reiste for å se Hadrians Villa på våren i 1516 sammen med sine venner Baldessare Castiglione og Pietro Bembo.<sup>127</sup> Rafael kunne her studere bruken av ulike marmorsorter og den rike ornamentikken. Ifølge en beskrivelse av Pirro Ligorio fra midten av 1500-tallet, var mye mer av de edle materialene på plass på Rafaels tid. Rafael kan ha blitt inspirert både i forhold til belysning og i forhold til bruken av edle materialer.

### **Loggia di Psiche, Villa Farnesina**

Jeg inkluderer loggiaen i villa Farnesina fordi den sammen med Chigikapellet viser Rafaels nyskapning i forhold til illusjonistisk arkitektur og groteskestilen, dessuten illustrerer den et scenografisk aspekt ved vegg- og takdekorasjoner i renessansen. (Se ill.6 og 7).

I årene 1517-18 dekorerte Rafael og hans verksted loggiaen mot hagen i Agostino Chigis villa ved Tiberens bredd i Trastevere. Villaen tegnet av Baldessare Peruzzi ble oppført mellom 1506 og 1511. Navnet Farnesina fikk villaen i 1759 da den ble solgt til Farnesefamilien. Loggiaen mot hagen, som kalles *Loggia di Psiche* etter temaet i Rafaels dekorasjoner, har rektangulær grunnplan og veggene har en elevasjon av dorisk orden med fem buer på langveggene og to på kortveggene. Over hver blindarkade er det sidehvelv. På innerveggen er buene blindarkader og det er en dør i midterste felt. Endeveggene har en dør i hver blindarkade som er halvparten så høye som døren på langveggen. Loggiaen var

---

<sup>126</sup> Robertson: 1988, s. 254.

<sup>127</sup> Magnusson: 1987, s. 138.

opprinnelig åpen, men de fem arkadene mot hagen er i dag stengt igjen med vinduer som dekker hele åpningen.

Pilastrene mellom arkadene er malt som imitert marmor i ulike farger og mellom pilastrene på innerveggen er det fiktive nisjer som er tomme. Perspektivet i den fiktive arkitekturen forholder seg til et synspunkt som befinner seg rett foran den midterste buen mot hagen. I lunettene er det illusjonistisk malte vinduer. I pendentivene mellom sidehvelvene er det scener fra legenden om Amor og Psyke, og i sidehvelvene representasjoner av amoriner som bærer de forskjellige gudenes emblemer. Hvelvdekorasjonene består av to simulerte gobeliner som tilsynelatende er spent mellom blomsterranker som utgjør en illusjonistisk pergola der himmelen er synlig mellom rankene. Motivene på gobelinene er Psyke som mottas hos gudene på Olympus, og dernest bryllupet mellom Amor og Psyke, som er den siste scenen i legenden om Amor og Psyke, slik den fortelles av Apuleius. Dekorasjonene ble i hovedsak utført av Rafaels elever etter hans egne tegninger, og med enkelte bidrag fra ham selv. Rafael selv hadde på denne tiden vanskeligheter med å oppfylle alle sine forpliktelser overfor sine mange oppdragsgivere. Illusjonismen vi ser her viser arven fra Pinturicchio, med den fiktive arkitekturen på veggene. Løsningen i taket er Rafaels invensjon, der han skaper illusjonen om at himmelen er synlig utenfor pergolaen, det samme virkemiddelet som vi ser i Chigikapelletts kuppel, der himmelen med Gudfader og planetenes guder er synlige utenfor de forgylte ribbene, som tilhører kapelletts reelle arkitektur. Sven Sandström viser til en teori fremmet av G. Hoogewerff, som sier at de scener fra legenden og Amor og Psyke som utspiller seg på jorden, og som hører til i begynnelsen av legenden, mangler i loggiaen.<sup>128</sup> Her er kun de scenene som utspiller seg på Olympen vist. Ifølge Hoogewerffs teori skyldes dette at det var ment at gobeliner som viste disse jordiske scenene skulle henges foran de fiktive nisjene ved festlige anledninger. Denne teorien kan også forklare den forskjellen vi ser i fargetonalitet mellom den fiktive arkitekturen og dekorasjonene i taket. Den fiktive arkitekturen er enkel og nøktern og har en kaldere fargeskala enn de øvrige freskene. Som Sandström påpeker kjennetegner de tomme nisjene noe uferdig, og hvis vi ser Hoogewerffs teori som sannsynlig, ville fiktive skulpturer i nisjene være overflødig fordi disse allikevel skulle tildekkes med gobeliner. Når gobelinene henges foran nisjene tildeles også de fiktive vinduene i lunettene større vekt. De bidrar til en tvetydighet om veggens eksistens idet de antyder at loggiaen er åpen også mot baksiden, ettersom den lukkede veggen er skjult bak gobelinene. Dette bringer tanken over på det Kemp omtaler som ”blank spaces”, en måte

---

<sup>128</sup> Sandström: 1963, s. 125-6, og fotnote nr. 49, kap. III.

verket henvender seg til betrakteren.<sup>129</sup> Det appelleres til betrakterens forestillingsevne, hennes undring vekkes ved at noe er skjult. Hvis det var meningen at det skulle henges tepper foran de falske nisjene, ville illusjonen om en åpning ut i friluft bak teppene være gjensidig forsterkende med den illusjonen som skapes i hvelvdekorasjonene, der fiktive gobeliner er spent ut mellom rankene i pergolaen, som utgjør fortsettelsen av den falske arkitekturen på veggene. Samtidig som bildene i taket har en karakter av å være objekter, altså gobeliner, skapes det inntrykket, hvis vi tenker oss at den ovenfor nevnte teorien er sann, at de har den samme praktiske funksjonen som de virkelige teppene hengt på veggene nedenfor.

### **Sammenlignende analyse mellom Pinturicchio og Rafaels kapeller**

Della Roverekapellet er et tidlig eksempel på hvordan alle de plastiske kunstartene har blitt benyttet i samme verk, utført av medlemmer av samme verksted. Imidlertid er de ulike arbeidene utført av flere spesialister innen hvert sitt felt, som arbeidet mer eller mindre uavhengig av hverandre. I Chigikapellet er situasjonen en annen, siden det der er den samme kunstneren som står bak alle delene av kapellets formgivning. Det innbyrdes forholdet mellom de ulike elementene vi ser i dette kapellet ser vi ikke i della Roverekapellene.

Den mest åpenbare forskjellen mellom Pinturicchios kapeller fra slutten av 1400-tallet og Chigikapellet fra 1500-tallets andre tiår er den arkitektoniske strukturen, selve formen på rommene. Pinturicchios kapeller er med sine fem vegger helt åpne mot kirkerommet. De er som titteskap, synlig nærmest i sin helhet fra kirkens skip og bærer i seg tradisjonen fra tidligere århundrer med boksinteriøret, som betegner et inkonsistent rom. Dette kommer jeg tilbake til nedenfor. Chigikapellet er mer lukket i sin arkitektoniske form, der nisjene på hver side av inngangspartiet danner vegger mot kirkerommet. Inngangspartiet i form av det korte tønnehvelvet gjør inntreden til kapellet til en overgang fra et rom til et annet, ulikt det som er tilfelle i Pinturicchios kapeller. De eldre kapellene er skilt fra kirkeskipet kun med balustrader, foruten det ene trappetrinnet som også skaper en nivåforskjell, og er på denne måten nesten fullstendig åpne mot kirkerommet. Men både Pinturicchios kapeller og Rafaels ivaretar den oktagonale formen, og dette tror jeg har bakgrunn i inspirasjonene fra antikke arkitektoniske strukturer, samtidig som det er i overensstemmelse med kirkens stil for øvrig.

---

<sup>129</sup> Kemp: 1998; s. 188.



I Chigikapellet må den besøkende stige helt inn i rommet for å kunne betrakte alle kapellets elementer. Det skapes på denne måten en følelse av noe mer privat. Betrakteren omslutes av verket, og blir en del av det. Symbolikken i kapellet er av en fysisk art, på den måten at den innbefatter betrakterens fysiske tilstedeværelse. Dette viser seg i måten perspektiv og retning i figurer og symboler forholder seg til betrakterens ståsted. Opprinnelig var det mulig å se ned i krypten gjennom en rist i gulvet foran alteret, og det var også mulig å løfte bort risten og stige ned gjennom åpningen. Denne ble lukket igjen og erstattet med det nåværende *memento mori* da gulvet ble fornyet av Bernini under Alexander VII. Det at det var mulig å se ned i krypten kan tolkes som del av den fysiske symbolikken. Krypten representerer det hinsidige, en underverden eller et dødsrike. Den opprinnelige situasjonen der krypten var tilgjengelig og synlig gjennom en rist i gulvet foran alteret anga en forbindelse mellom de døde og de levendes verden, og var en påminnelse om skjebnen, en funksjon det nåværende *memento mori* ivaretar. De ulike nivåer i Chigikapellets elevasjon representerer de ulike stadier i menneskets reise gjennom liv og død. Man kan på en måte si at mennesket er et mål i dette universet i miniatyr. Både fysisk og symbolsk befinner mennesket/ betrakteren seg på det jordiske nivå, eller i det jordiske fengsel, for å bruke den platonske terminologien.

Er avstanden større mellom betrakterens verden og billedverdenen i Pinturicchios kapeller enn i Chigikapellet? For å svare på dette spørsmålet kan det være nyttig å se på bruken av illusjonistiske virkemidler, og hvorvidt det dreier seg om ulike forhold til disse virkemidlene i de ulike kapellene. I Pinturicchios kapeller dreier det seg om en bruk av illusjonisme som virkemiddel i enkelte deler av verket, ikke som forsøk på å skape en illusjon som omfatter hele kapellets rom. Her kan det være nyttig å trekke inn Sven Sandströms virkelighetsnivåer. Pinturicchios bruk av illusjon i enkelte deler, den fiktive arkitekturen spesielt, er en måte å understreke, eller skape, ulike virkelighetsnivåer. De ulike virkelighetsnivåene er igjen redskap for å skape en overgang mellom sfærer; billedsfæren, eller billedrommet, og betrakterens sfære, eller betrakterens rom. Å skape en overgang betyr ikke å fornekte grensen mellom de ulike rommene, tvert imot innebærer det en understrekning av denne grensen, ved å lage en fysisk ramme eller en fiktiv ramme.<sup>130</sup> I Pinturicchios kapeller utgjøres denne rammen av den fiktive arkitekturen. Rammen blir på samme tid en grense og en forbindelse mellom sfærer. Kontinuiteten mellom rom er altså avhengig av grenser mellom rom. Slik sett blir en funksjon ved den fiktive arkitekturen å være en forbindelse mellom billedverdenen og betrakterens verden. Men her må betrakteren akseptere

---

<sup>130</sup> Sandström: op.cit., s. 68.

spillet for å forstå symbolikken. Man kan anta at det blå stjernebestrødde takhvelvet som forestilte himmelen var en kjent konvensjon i samtiden. Denne fremstillingen av himmelen prøver ikke å være en illusjon, men et symbol.

Illusjonen blir en annen i Chigikapellets hvelv. Nettopp fordi himmelen her befinner seg utenfor en arkitektonisk struktur skapes det en illusjon av at det utenfor kapellets grense befinner seg et kontinuerlig rom, synlig mellom takets ribber. Her er målet å skape en illusjon som omfatter kapellet som helhet. Betrakteren blir trukket inn på en annen måte enn i Pinturicchios kapeller. Hennes posisjon blir mer styrt, først og fremst på en rent fysisk måte på grunn av inngangspartiet som er smalere enn i de eldre kapellene. Dette må passeres før man får se kuppelen. Ser man som betrakter opp i kuppelen idet man stiger inn i kapellet står man i en posisjon der Gudfader representert i kuppelens senter er direkte rettet mot en. Det er Rafaels bruk av retoriske virkemidler i form av perspektiv og retninger i figurenes gester og blikk som utgjør den største forskjellen fra Pinturicchios kapeller.

Guddommen befinner seg visuelt i den samme verden av former og romlighet som betrakteren, dermed er det opprettet en umiddelbar kontakt. Dette er Rafaels invensjon. Tilskueren blir en del av verket, en slags medspiller, en aktør, for å bruke John Sheramans ord. I Chigikapellets kuppelmosaikker er perspektivet tilpasset på en måte som gjør bildene leselige for betrakteren. Det vil si at forkortningen av figurene er mildnet og selve ringens retning ikke er styrt, og helt aksial. Midtfeltets orientering er imidlertid ikke aksialt, men forholder seg til betrakterens ståsted. Dette ståstedet er ved terskelen til rommet. Shearman bringer inn begrepene senter og periferi i forhold til Chigikapellets kuppel. Periferien vil her si feltene der planetene og deres respektive guder og engler er fremstilt. På grunn av forholdet til betrakterens ståsted blir det et brudd mellom det retningsstyrte senteret og periferien. Fra betrakterens ståsted er synsvinkelen i samsvar med synsvinkelen i periferien. Rafael kamuflerer bruddet i illusjonen med den kraftige arkitektoniske strukturen, som igjen skaper enhet mellom delene.

Shearman påpeker slektskapet til Sansovinos gravmonumenter i koret. I Chigikapellet er det som om triumfbuemotivet, slik vi ser det i Sansovinos monumenter, er brettet og kledd rundt veggene, slik at nisjene i det frontale gravmonumentet blir overført til pilarene. Det blir på denne måten et sammenhengende triumfbuemotiv rundt hele kapellet. Shearman påpeker Chigikapellets enkle arkitektoniske form, til forskjell fra andre bygninger med sentralstruktur fra samme periode.

”[...] while nearly all the others [bygninger med sentralstruktur fra renessansen] have a lively spatial development, with a rich pattern of

hollows and projections, this[Chigikapellet] has no spatial ambitions at all; [...] and instead the emphasis is thrown centrifugally upon the walls themselves.”<sup>131</sup>

Denne vektleggingen av veggene, understrekningen av selve rommet i sin enkelhet, hva betyr det? Selvsagt er det ingen mangel på ornamentikk, men selve strukturen er altså enkel. Man kan kanskje hevde at denne enkelheten er med på å forsterke følelsen av rom, men også følelsen av helhet og sammenheng mellom de dekorative elementene. De dekorative elementene som er bærere av symbolikken i kapellet, trer frem med større klarhet mot den enkle arkitektoniske strukturen. Man unngår den følelsen av myldrende mangfold, som man kanskje ville oppleve i et rom med flere fremspring og hulrom, som Shearman beskriver i sitatet ovenfor. Senterets symbolikk er viktig her. Shearman ser Chigikapellet som en videreutvikling av en etablert tradisjon som dreier seg om sentralbygningen. Han påpeker at kapellets proporsjoner er slik at de antyder en oppadstigende bevegelse.<sup>132</sup> Samtidig er det triumfbuemotivet som blir benyttet, brettet og kledd rundt veggene i kapellet slik at det danner en sammenhengende struktur. Motivet med en form som overskrider en annen er en ny idé i arkitekturen. Pyramiden som skjærer gjennom entablaturet i Chigikapellet er et av de tidligste eksempler på denne ideen. Her kommer Shearman inn på det han kaller en forms iboende bevegelse. De senkede frisene er også interessante i denne sammenhengen. Den strenge antikke strukturen er blitt bevegelig, elementene har blitt flyttet på og brukt på en ny måte. Hva oppnår Rafael med dette? Er det symboler han kombinerer for å skape en ikonografisk enhet? Man kan kanskje si at Rafael flytter arkitekturen over på et annet virkelighetsnivå, for igjen å bruke Sandströms kategorier. Arkitekturen blir noe mer enn en ramme rundt, og bakgrunn for, et ikonografisk program fremstilt i altertavle, skulpturer og gravmonumenter etc. Arkitekturen blir selv en formidler av det budskap som ligger i kapellets ikonografi, samtidig som den knytter sammen de ulike elementene av kapellets dekorasjon.

Pinturicchios illusjonisme består i å forskyve rommets grenser ved å skape arkitektoniske elementer som gir en illusjon av dybde, det vil si en vektlegging av de eksisterende veggene ved å tilføre fiktive arkitektoniske elementer, tilsvarende Sandströms closed wall- prinsipp. Om Rafaels illusjonisme i Chigikapellet kan vi si at den svarer til Sandströms opened wall- prinsipp. Vi får inntrykk av at det er en himmel utenfor kuppelen, som vi ser gjennom kuppelens fiktive arkitektoniske strukturer, de forgylte ribbene og dens okulus. Det er altså en forskjell i hvordan de definerer rommet, og en forskjell i ambisjon.

---

<sup>131</sup> Shearman: 1961, s. 136.

<sup>132</sup> Denne analysen henger sammen med, og underbygger tolkningen av kapellets ikonografiske program.

Rafael ønsker å overskride rommets grenser, å skape en visjon av universet, der betrakteren er en del. Pinturicchios symbolikk er på et annet nivå. Hans appell til vår kjennskap til visse konvensjoner ligger på et annet plan. Fremstillingen av stjernehimmelen gjør ikke noe forsøk på å virke illusjonistisk, den er kun en representasjon, et symbol. Den illusjonistiske arkitekturen på veggene derimot, forsøker å være illusjoner, og har dermed en annen psykologisk virkning på betrakteren. Pinturicchio trekker betrakteren inn i rommet med den fiktive arkitekturen, men ikke inn i bildene. Den fiktive arkitekturen blir som nevnt ovenfor en ramme rundt freskene og albertavlene, og understreker det hierarkiet som plasserer betrakteren i den materielle verden, mens hellige temaer vises i et rom utilgjengelig for henne.

En åpenbar forskjell er en konsekvens av hvordan Rafael mestrer behandlingen av figurer i perspektiv på en bedre måte enn Pinturicchio, og dermed kan fremkalle en sterkere illusjonistisk virkning enn ham. Men kanskje er det mer enn graden av mesterskap som utgjør forskjellene. Det kan være en forskjell i måten å se rommet og dets begrensninger eller potensial på. Her kommer jeg inn det jeg nevnte ovenfor i forhold til boksinteriøret.

Boksinteriøret er en betegnelse som finnes i Panofskys *Die Perspektive als symbolische Form*. Det beskriver et inkonsistent rom, og er en betegnelse brukt om maleriet, nærmere bestemt om middelalderens fremstillinger av arkitektur i maleriet. Det er interessant å se på nettopp dette med inkonsistent rom i motsetning til kontinuerlig homogent rom. Her kommer man inn på diskusjonen om perspektivet som uttrykk for menneskets opplevelse av den visuelle virkelighet. Panofsky mener at man ikke kan snakke om et kontinuerlig, uendelig og homogent rom, og at denne ideen hos renessansens teoretikere ikke er i overensstemmelse med vår perseptuelle tilnærming til verden.<sup>133</sup> Hvis denne uendeligheten representerer en abstraksjon kan den imidlertid fungere som en betingelse for å gjøre perspektivet mulig. Panofsky sier at oppdagelsen av forsvinningspunktet kan ses som et konkret symbol på uendeligheten. Bruken av perspektivet, slik den fremstår i Chigikapellet kan på denne måten forstås som et symbol på evigheten, og dermed i overensstemmelse med kapellets ikonografiske skjema, dets mening. Her forsøker kunstneren å skape en illusjon om et kontinuerlig rom utenfor kapellets grenser, som utgjøres av den arkitektoniske strukturen, som sammenlignet med bakfasaden i fasadeteateret. Selv om perspektivbruken faktisk er inkonsistent, som påpekt av Shearman, spiller den bevisst på betrakterens opplevelse av en visuell virkelighet.

---

<sup>133</sup> Hodne: 1995, s. 9.

En annen tilnærming er å bruke analogien til teaterscenen, slik den er skissert i del I. Chigikapelletts plastiske struktur minner om fasadeteateret. Blindarkadene og strukturen med ribbene i kuppelen fungerer som fasadeteaterets bakfasade, på samme tid en grense og en åpning. Den illusjonistiske arkitekturen i Pinturicchios kapeller kan sammenlignes med den virkningen perspektivscenen skaper, en illusorisk romforlengelse. I Basso della Roverekapellet finner vi en realistisk setting med benker der man kan kontemplere over de temaer som er fremstilt i de ulike maleriene i kapellet, fresker og altertavle. På en av benkene er det til og med malt en bok, sannsynligvis en bibel, som igjen henviser til den kontemplasjon kapellet innbyr til, men også kanskje som en moralsk påminnelse i overensstemmelse med martyrtematikken i de falske relieffene.

## Del III

”In the same way that the beholder approaches the work of art, the work of art approaches him, responding to and recognizing the activity of this perception. What he will find first is a contemplating figure on the other side of the divide. This recognition, in other words, is the most felicitous pointer to the most important premise of reception aesthetics: namely, that the function of beholding has already been incorporated into the work itself.”<sup>134</sup>

“But since pictures are human productions, one element in the causal field behind a picture will be volition, and this overlaps with what we call ‘intention’.”<sup>135</sup>

### En diskusjon om betrakterens rolle

For å danne et bakteppe for den diskusjonen som følger, vil jeg skissere noen hovedtrekk ved fremveksten av tankene om betrakterens rolle. De kunsthistorikerne jeg forholder meg til i denne oppgaven står i en tradisjon der spørsmålene omkring betrakteren, kunstnerens og kulturens roller spiller med hverandre, i gjensidig påvirkning. Begrepene objektivitet og subjektivitet kommer opp i denne diskusjonen, og er knyttet til både kunstverkets karakter og til den holdningen man kan innta overfor verket i en analysesituasjon.

Med fremveksten av den kritiske kunsthistorien fra begynnelsen av 1800-tallet blir betydningen av kulturell kontekst i forhold til verket aktualisert. Denne tradisjonen starter med tysk estetisk filosofi. I sine forelesninger om estetikk i på 1830-tallet fokuserte Hegel på forholdet mellom verk og betrakter i sin tese om kunstens historiske utvikling. Han identifiserte to ulike måter verket eksisterer på, verket ”for seg selv” og verket ”for oss”. Disse begrepene belyser også den historiske prosessen for kunstens utvikling, som Hegel deler inn i tre faser. I den tidlige periodes ”strengte stil” forblir kunstverket lukket, både for seg selv og for oss. I den klassiske periodes ”ideelle stil” åpnes verket ”for oss” og anerkjenner vår tilstedeværelse, uten å trekke oss inn i verket. I den følgende periodens

---

<sup>134</sup> Kemp: 1998 s. 181.

<sup>135</sup> Baxandall: 1985, s. 41.

”behagende stil” blir den effekten verket har på den ytre verden ”både mål og middel”, verket eksisterer ikke lenger ” for seg selv”, men ”for oss”, for sin forbindelse med en ytre verden.

Riegls essay om nederlandske gruppeportretter fra 1902 må betraktes som en betydningsfull studie i resepsjonsestetikk innen kunsthistoriefeltet, og følger til stor del Hegels utviklingsmodell.<sup>136</sup> Hans analyse befatter seg med forholdet mellom de portrettede, men også med den kontakten som opprettes med betrakteren. Riegls historiesyn baserer seg på ideen om den gradvise subjektiviseringen av det objektive.<sup>137</sup> Riegl har et psykologisk utgangspunkt. Han isolerer tre holdninger mennesket inntar overfor verden og andre mennesker, og rangerer dem på en skala som går fra objektiv til subjektiv: vilje, følelse og oppmerksomhet.<sup>138</sup> Riegls hegelianske syn på kunsten legger vekt på at det er en stilmessig utvikling i kunsten som innebærer en gradvis større deltakelse fra betrakterens side. Men Riegls syn skiller seg også fra Hegels. Der Hegel snakker om verket ”for seg” og ”for oss” bruker Riegl begrepene ytre og indre koherens. Wolfgang Kemp påpeker at forskjellen mellom indre og ytre koherens hos Riegl består av de ulike virkemidlene man bruker for å strukturere resepsjonen av verket, og ikke forskjellen mellom å ikke ta hensyn til betrakteren og å ta hensyn til betrakteren.<sup>139</sup> Jeg vil komme tilbake til disse begrepene i forhold til Pinturicchio og Rafaels kapeller litt senere.

Resepsjonsestetikken er en del av den kontekstualisme som i senere tid har preget humanistiske fag. Den søker å øke forståelsen for at det er forbindelser mellom ulike fenomener, og disse påvirker hverandre gjensidig. En resepsjonsestetisk tilnærming vil orientere seg mot verket og lete etter den implisitte betrakter, det vil si den betrakterfunksjonen verket selv bestemmer.<sup>140</sup> Ethvert kunstverk er adressert til noen, og søker å forlede en ideell betrakter, for å bruke Wolfgang Kems ord.<sup>141</sup> Idet verket kommuniserer med oss sier det noe om sin plass og sin potensielle virkning på omverdenen, og det sier noe om seg selv. Verkets avsender, eller kunstneren, og dets mottaker, betrakteren, befinner seg gjerne på forskjellig sted i tid og rom og dermed kan de bare forestille seg hverandre. I denne prosessen vil det fra begge kanter foretas projeksjoner, og resepsjonsestetikkens oppgave er å tyde de signaler som sendes til betrakteren.<sup>142</sup>

---

<sup>136</sup> Kemp: 1998, s. ?

<sup>137</sup> Iversen: 1993, s. 125.

<sup>138</sup> Iversen: op.cit., s. 94.

<sup>139</sup> Iversen: op.cit., s. 138. Hun siterer Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, s. 22.

<sup>140</sup> Kemp: 1998 s. 183.

<sup>141</sup> Ibid. s.183.

<sup>142</sup> Ibid.,s. 183.

Vår opplevelse av et kunstverk er bestemt av en rekke faktorer, både av ytre omstendigheter og av vår egen fantasi og erfaringsbakgrunn, som utgjør vår horisont. Ytre omstendigheter kan være den arkitektoniske rammen, begrensninger eller føringer selve rommet pålegger oss og vår mulighet til å bevege oss og posisjonere oss i forhold til kunstverket. Videre finnes det forventninger til vår oppførsel, styrt av de ulike institusjoner der vi finner kunsten; kirkerommet, galleriet eller museet, for å nevne noen, hver med sine koder for hvordan vi skal oppføre oss. Måten man opplevde et religiøst motiv i renessansen, kunne være som betraktere stående foran bildet, eller som knelende i bønn eller tilbedelse foran bildet som religiøst objekt. Konteksten påvirker altså i stor grad vår opplevelse av kunstverket, noe resepsjonsetetikken legger stor vekt på. Resepsjonsetetikken understreker viktigheten av å tilbakeføre et verks opprinnelige kontekst for forståelsen av verket. Som historisk metode forplikter resepsjonsetetikken seg til å rekonstruere den opprinnelige konteksten, nettopp for å rekonstruere den opprinnelige måten verket ble mottatt. Dette faller sammen med vesentlige aspekter ved ikonologien, slik Panofsky utvikler den. Fokuset på kulturhistorisk sammenheng ser vi også hos Baxandall, som ser kunsthistorien i stor grad som kulturhistorie. Han finner frem begreper i kunstteorien som er samtidige med de verkene han behandler.

Wolfgang Kemp påpeker at kunstverket skaper en asymmetrisk form for kommunikasjon, der det er kunstverket som bestemmer betrakterens deltaken i den indre kommunikasjonen i verket. Estetisk kommunikasjon kjennetegnes nettopp ved at dens indre utveksling finner sted foran øynene på en betrakter.<sup>143</sup> Verkets indre kommunikasjon, det vil si dets komposisjon, motiv og handling, består av personer som kommuniserer med hverandre ved gester, blikk eller annen handling. Den indre kommunikasjonen er presentert på en måte som styrer betrakterens måte å se bildet på, og dermed måten hun ser den indre kommunikasjonen. På denne måten får denne indre kommunikasjonen en betydning i tillegg til den betydningen den har uten betrakteren tilstede, nemlig den betydningen den får når betrakteren *er* tilstede. Her kommer Kemp frem til begrepet implisitt betrakter, som kan forklares som at betrakterrollen ligger underforstått i verket. Denne betrakteren er verkets adressat. Kemp nevner tre måter verket henvender seg til betrakteren på og styrer hennes deltaken. Disse tre måtene er særlig relevante i forhold til maleri. Måten personene på bildet forholder seg til hverandre og inkluderer eller utelater betrakteren kalles *diegesis*. Ordet er gresk og betyr redegjørelse, eller omstendelig utgreiing.<sup>144</sup> Begrepet er hentet fra

---

<sup>143</sup> Kemp: Op.cit., s 186.

<sup>144</sup> Kunnskapsforlagets fremmedordbok.



litteraturvitenskapen og forklarer hvordan aktørene i den indre kommunikasjonen er plassert i billedrommet, deres posisjoner i forhold til hverandre og til betrakteren. Dette er et aktuelt punkt i forhold til Rafael som er kjent for å bruke disse virkemidlene i sin kunst. Vi ser i flere eksempler i Chigikapellet hvordan han benytter blikket som virkemiddel, for eksempel i Jonasskulpturen, og selvfølgelig Gudfader i kuppelens fiktive okulus, begge beskrevet i del II.

Et virkemiddel for å påvirke betrakterens rolle i forhold til verket er den såkalte *Albertis peker*, en figur som er satt utenfor bildets handling, og plassert enten i betrakterens verden, eller uten å assosiere seg med betrakteren har rollen som en reflekterende eller avledende person. Denne pekeren kan være en person som med blikket rettet mot betrakteren peker mot den sentrale handlingen i bildet. Albertis peker er et eksempel på renessansens teoretisering omkring betrakterrollen. Sven Sandström behandler i sin bok *Levels of Unreality* de ulike virkelighetsnivåer billedrommet kan bestå av. Der kommer han også inn på elementer i malerkunsten, og særlig renessansens malerkunst, som refererer til teaterterminologi. Albertis peker kan sies å være et slikt element. Andre elementer er parapetet, proseniet og proseniumsbuen. Han benytter nettopp Pinturicchio som eksempel. Jeg kommer tilbake til Sandström senere i dette kapitlet. Kemp kaller figurer som betrakteren kan identifisere seg med, som innehar en rolle i bildet som likner betrakterens, representanter for et *personlig perspektiv*.

Bruken av perspektiv i maleriet er en effektiv måte å styre betrakterens posisjonering i forhold til verket. Perspektivet forbinder betrakterens rom og billedrommet, og posisjonerer betrakteren i forhold til den indre kommunikasjonen i verket. Panofskys *Die Perspektive als Symbolische Form* kom ut i 1927, og her låner Panofsky Cassirers begrep ”symbolsk form” for å betegne hvordan åndelig mening knyttes til et konkret sanselig tegn. Dette tegnets innhold kan betraktes som uttrykket for en bestemt epokes kultur.<sup>145</sup> Slik settes perspektivet inn i en historisk sammenheng. En måte å betrakte perspektivet på er å se det som den naturlige måten vi mennesker tilnærmer oss og opplever den visuelle virkelighet. Denne oppfatningen representeres ved Panofsky. Den andre måten å betrakte perspektivet, er å se det som konvensjonelt betinget, en oppfatning representert ved Gombrich.

Måten verket er avgrenset, dets utsnitt, er også med på å påvirke betrakterens opplevelse av verket. Det at rammen avskjærer motivet er et virkemiddel som tas i bruk fra 1400-tallet. Før dette ser man at motivet befinner seg innenfor rammen. I renessansemaleriet fragmenterer avgrensningen motivet eller innholdet i bildet og betrakterens fantasi trer inn for

---

<sup>145</sup> Hodne: 1995, s 10.

å komplettere det. Rammens avgrensning er også en måte å understreke det som er viktig i bildet, ved å styre betrakterens fokus, ettersom motivet åpenbart ikke er et tilfeldig utsnitt. Fra å være et skille mellom bilder som skal leses etter hverandre,<sup>146</sup> blir rammen i renessansen et skille mellom det som skal sees og det som ikke skal sees.<sup>147</sup> I sin traktat om malerkunsten bruker Alberti vinduet som metafor for rammen, *fenestra*. Vindusmetaforen knytter problematikken omkring rammen til betrakterens verden, noe kjent og trivielt, men først og fremst konkret og virkelig. Dette knytter an til det illusjonistiske. Bildet kan illudere utsikten gjennom et vindu.

Gombrichs begrep "the beholders share", eller betrakterens andel i verket, kan forstås som betrakterens evne til å forestille seg det som kunstneren antyder eller unnlater å vise, fordi mediet, særlig det todimensjonale, ikke gjør det mulig å vise alt. Betrakteren fullfører bildet ved intellektuelle slutninger, og måten den individuelle betrakter mottar verket er avhengig av hennes forventninger. Det dreier seg om vår mentale tilbøyelighet til å tilpasse bildet allerede kjente former i vår bevissthet. De ulike virkemidler kunstneren tar i bruk for å trekke betrakteren inn i verket, eller på annen måte, påvirke hennes opplevelse av det, vil bli mottatt avhengig av betrakterens horisont. Vår gjenkjennelse av bilder er forbundet med projeksjoner og visuelle forventinger, jamfør Gombrichs begrep "the faculty of projection". Baxandall hevder at kunstneren er en aktiv agent, det samme er verket. Kunstverket er ikke bare et objekt som passivt reflekterer den ytre virkeligheten. Dette kan sees i sammenheng med Cassirers symbolteori, som jeg også var inne på i innledningen. Han snakker om den symboliserende funksjonen som alltid trer inn og gir oss et mediert bilde av virkeligheten. Verden konstitueres for oss i henhold til sinnets og fantasiens former, en oppfatning som i sin tur bygger på Kants filosofi.

Hvis vi ser betrakterrollen som en funksjon ved verket, som den implisitte betrakter, vil intensjonalitet være en del av denne funksjonen. Slik Baxandall bruker ordet intensjon, refererer det ikke til den psykologiske viljen hos den enkelte kunstner, men til betingelser for menneskelig handling.<sup>148</sup> Han prøver gjennom sin metode å finne de årsakssammenhenger som ligger bak verkets tilblivelse, eller rettere sagt, han prøver å gjenskape forholdet mellom objektet og omstendighetene. Baxandall påpeker at noen av de faktorer som påvirker kunstneren ligger implisitt i institusjoner, som for eksempel i kirken i renessansen, og som kunstneren, (eller aktøren som Baxandall sier, og her sikter han også til

---

<sup>146</sup> Som i middelalderens freskesykluser, f. eks. i overkirken i Asissi.

<sup>147</sup> Hodne: 1995, s. 17.

<sup>148</sup> Baxandall: 1985, s. 41.

betrakteren) ubevisst samtykker i. Andre årsaker kan være anlegg aktøren har tilegnet seg gjennom en adferdshistorie der refleksjon over denne adferden ikke lenger spiller noen rolle. Intensjon former også institusjonens rasjonalitet, eller den adferden som førte til et anlegg eller en tendens. Kunstneren trenger ikke ha vært seg disse anleggene bevisst idet han lagde objektet.<sup>149</sup> På denne måten refererer *intensjon* snarere til kunstverket enn til kunstneren, eller til et begrep som beskriver forholdet mellom et verk og dets omstendigheter. Den intensjon man her taler om refererer også til omstendighetene for dets resepsjon i samtiden, altså et begrep som omfatter både kunstneren og betrakteren all den tid de er aktører i et gjensidig forhold der forventninger hos begge parter gjensidig påvirker hverandre.

I sin bok *Only Connect, Art and the Spectator in the Italian Renaissance* presenterer Shearman en analyse av renessansen, med spesielt henblikk på betrakterrollen. Hans syn på betrakteren blir imøtegått av blant andre Kemp og Gombrich i sine respektive anmeldelser av boken. *Only Connect* baserer seg på forelesninger Shearman tidligere har holdt, og består av tolkninger av en rekke verk. Tolkningene er opptatte av intensjonalitet og Shearman forsøker å skille ut betrakteren. Forfatteren redegjør for aspekter ved kunstneriske løsninger og formgivning som uttrykker kunstnerens respons på den antatte tilstedeværelse av en betrakter. Han skisserer en utvikling av disse reaksjonene i tre stadier;

”...from awareness and acknowledgement, to the spectator’s entering into the artist’s subject and completing its plot, and finally from that kind of involvement to its exploitation, the artist assuming, now, the complicity of the spectator in the very functioning of the work of art.”<sup>150</sup>

For å sette verkene som er gjenstand for undersøkelse i denne oppgaven inn i sammenhengen skissert av Shearman kan man gå kronologisk til verks, og dermed starte med Pinturicchio. Man kan si at i della Roverekapellet anerkjennes betrakterens tilstedeværelse, fordi man ved hjelp av den fiktive arkitekturen forsøker å skape en overgang mellom betrakterens rom og billedrommet, en forbindelse mellom betrakteren og kapellets budskap som formidles gjennom altertavle og øvrige fresker. Men de ulike elementene i kapellets dekorasjon har sin innramming, og utenfor disse rammene står betrakteren.

Situasjonen i Chigikapellet er annerledes. Som beskrevet tidligere i avhandlingen fungerer selve kapellets arkitektoniske struktur som et rammeverk for dekorasjonene, for ikke å si at de

---

<sup>149</sup> Baxandall: Op. Cit., s. 42.

<sup>150</sup> Shearman: 1992, s. 17.

utgjør en del av dem. Idet betrakteren stiger inn i kapellet, stiger hun innenfor rammene og blir således en del av verket. Hvis man ser Chigikapellet som ett helhetlig verk, med flere ulike bestanddeler, kan man si at betrakteren befinner seg inne i verket, rent fysisk, og at de ulike elementene i verket forholder seg til betrakteren så vel som til hverandre.

At verket retter seg mot en betrakter er vel å anse som en selvfølgelighet, og må ha vært det også i tiden før renessansen. Dermed blir spørsmålet i hvilken grad betrakteren finnes implisitt i verket selv. Shearman skisserer altså en prosess som foregår i kunstneren, en prosess eller reaksjon som er i utvikling. Slik jeg tolker Shearman er denne utviklingen avhengig av påvirkningen fra tidligere verker. Kunstneren er selv en betrakter av andres verker, og slik kan betrakterfunksjonen også sees som en del av kunstneren selv. Utviklingen av forholdet mellom verk og betrakter slik Shearman skisserer den, kan på denne måten sees som resultatet av en utveksling mellom verker over tid. I renessansen er teoretiseringen omkring kunsten, og maleriet i særdeleshet, også en faktor i denne utviklingen. Det dreier seg om kunstnerens evne til å kontrollere effektene av sitt verk, ved å kontrollere virkningene av de ulike virkemidlene han har til rådighet.

Kemp kaller Shearmans bok den første tilnærming til renessansens kunst ut fra et resepsjonsteoretisk ståsted.<sup>151</sup> Shearman selv vedgår i forordet til boken at hans tanker er påvirket av resepsjonsteorien, men refererer ikke konkret til den i særlig grad i boken. Han sier her at det han behandler i boken er en aktivitet som foregår *før* resepsjon av verket, før verket er fullført og publisert.<sup>152</sup> Shearman bruker begrepet ”en mer engasjert betrakter”, som også er tittelen på det første kapittelet i boken. Det er fristende å tenke at det han egentlig mener med dette er den implisitte betrakteren, som Kemp omtaler, fordi han omtaler en prosess som er forut for betrakterens møte med verket. Da er ”den mer engasjerte betrakteren” å forstå som en funksjon ved verket selv. Imidlertid, som Kemp påpeker, veksler Shearman mellom en resepsjonsestetisk tilnærming og en resepsjonshistorisk tilnærming til de ulike verkene. Det vil si, når han beskriver den ”mer engasjerte betrakter”, er det den konkrete betrakter av verkene i renessansen han omtaler, og denne er *mer* engasjert i forhold til middelalderens betrakter, og dette er et resepsjonshistorisk tema. Når han kommer inn på de virkemidler som verket tar i bruk, slik som perspektiv, og blikkontakt osv., er det en resepsjonsestetisk tilnærming, og her dreier det seg om betrakteren som en funksjon ved verket. Men Shearman forholder seg ikke bevisst til resepsjonsestetiske kriterier og modeller,

---

<sup>151</sup> Kemp: 1994, s.365. Et annet eksempel er Michael Frieds *Absorption and Theatricality: Painting and beholder in the Age of Diderot*, fra 1980, som handler om fransk 1700-tallsmaleri.

<sup>152</sup> Shearman: 1992, s. 8.

og bruker resepsjonsestetikken mer som et utgangspunkt for sine analyser. Shearman sier at han kun er interessert i resepsjon på den måten at resepsjonen av tidligere verker påvirker utformingen av nye verk. Det er altså kunstnerens prosess og intensjon han er interessert i, og følgene av den, som jo er hvordan verket blir mottatt. Det ligger imidlertid en forventning til betrakteren, og Shearman skisserer en ideell betrakter som er en dannet og belest betrakter som gjennom sin kunnskap ”fullfører verket”. Denne betrakteren er en forutsetning for den beundring for kunstnerens genius som er underforstått i mye av renessansens kunst.<sup>153</sup>

Shearman nevner verken Riegl eller Panofsky, men han nevner Baxandall og hans begrep ”period eye”. Det er ulike aspekter ved dette begrepet, som man kan si betegner en periodes resepsjon av bilder som formet av samtidens kulturelle kontekst. Den religiøse praksis i renessansen krevde en visualisering av enkelte sentrale episoder fra Kristi og jomfru Marias liv. Baxandall påpeker at renessansens betraktere var trent i nettopp en slik visualisering, og at de dermed hadde erfaring i å bedømme bilder. Betrakteren av religiøse bilder i renessansen var aktiv i forhold til det hun eller han så, og dette måtte kunstnerne forholde seg til.<sup>154</sup> Renaissanceens religiøse bilder ble skapt i samsvar med generelle liturgiske forskrifter. Samtidig anerkjente man bildets makt fordi man anså synet som den viktigste av de fem sansene. Fordi synet var den mest presise av menneskets gudegitte sanser måtte den brukes til å tolke religiøse temaer. Man anså at synet ga de mest levende inntrykk og dermed hadde en større innflytelse på sinnet enn hørselen. Dessuten mente man at visuelle inntrykk var lettere å huske enn de man har fått gjennom hørselen. Det lå et ansvar på maleren til å gi religiøse temaer et uttrykk som beveget sjelen. Men det ga ham også en mulighet. Han kunne gjøre med sitt medium ting som ikke kunne gjøres i andre medier.

I sin behandling av de nederlandske gruppeportrettene bruker Riegl begrepene ytre og indre koherens, eller ytre og indre sammenheng, for å bruke et norsk ord.<sup>155</sup> Riegl bruker disse begrepene for å beskrive hvordan verket strukturerer seg i forhold til betrakteren. Det er her snakk om både verkets indre kommunikasjon, og dets kommunikasjon utover mot betrakteren. Disse kategoriene kan knyttes sammen med begrepene objektivitet og subjektivitet. Jeg vil prøve å bruke disse begrepene for å tydeliggjøre forskjellene mellom Pinturicchio og Rafaels kapeller. Hvis vi tar utgangspunkt i ideen om en gradvis utvikling fra objektiv til subjektiv, der det går mot en større deltakelse fra betrakteren, kan vi forsøksvis plassere verkene kronologisk på en slik utviklingslinje. Pinturicchios kapeller er knyttet til

---

<sup>153</sup> Shearman: 1992, s. 58.

<sup>154</sup> Baxandall: 1988, s. 45.

<sup>155</sup> Iversen: 1993, s. 138.

tradisjoner fra middelalderen, på flere måter. Vi ser her at kapellets ulike elementer, som alle hører med til et kapells forventede bestanddeler, fremdeles er uavhengig av hverandre. Som før påpekt er de ulike elementene laget av ulike kunstnere som var spesialister på sitt område. Verkene fremstår som objekter for tilbedelse og kontemplasjon, som illustrasjoner på religiøse temaer av en mer allmenn art. Dette plasserer Pinturicchios kapeller i en mer objektbasert tradisjon.

Det er på mange måter lettere å bruke begrepene om Chigikapellet, kanskje fordi dette kapellet er nærmere barokken i sin form. Dette taler i sin tur for den større grad av subjektivitet vi ser i Rafaels verk. Hvis vi ser begrepet indre koherens, eller sammenheng, som uttrykk for et verks måte å organisere sine elementer internt i forhold til hverandre, kan dette begrepet absolutt passe på Chigikapellet, som dermed kan sies å ha en sterk indre koherens. Jeg forutsetter nå at vi betrakter Chigikapellet som ett verk, bestående av mange elementer. Som jeg før har beskrevet, kan betrakteren gå inn i verket rent fysisk, og dermed omslutes av verket. Betrakteren innlemmes således i verket. Ser vi ytre koherens, eller sammenheng, som måten verket strukturerer seg i forhold til betrakteren, kan man si at i Chigikapellet ser vi en integrering av ytre og indre koherens. Dette er uttrykk for en subjektivisering, fordi verket retter seg mot et subjekt. Betrakteren er et subjekt i forhold til verket fordi hun er en implisert del av det. Dette er en subjektivisering som henger sammen med den utvikling som skjer i andre forhold i samtiden. Det er et uttrykk for en tidsepokes åndshistoriske utvikling, der individet har fått en sentral plass. Samtidig har det skjedd en endring der kunstnerens status har blitt hevet opp på et høyere nivå, noe som innebærer en større frihet både personlig og kunstnerisk. Denne utviklingen ble selvfølgelig Rafael til fordel. Pinturicchio står fremdeles nærmere håndverkerens status, og nyter ikke den samme friheten og de samme muligheter. De rent praktiske forskjellene, slik som økonomi, bør heller ikke underslås.

## Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har jeg behandlet verker som ble til i ulike stadier av renessansen, for å bruke begrepet som en betegnelse på en prosess. Verkene befinner seg i kirken Santa Maria del Popolo i Roma, som ble bygget opp igjen av Sixtus IV, over den eldre middelalderkirken som lå på stedet. Kirken hadde vært knyttet tett til paven og makteliten og hadde status deretter, en overklassekirke der mektige menn fikk sine gravmæler og store kunstnere er representert ved sine verker. Jeg har tatt for meg Pinturicchios kapeller dekorert for medlemmer av della Roverefamilien på slutten av 1470-tallet, og Chigikapellet i samme kirke, bygget og dekorert etter Rafaels tegninger mellom 1513 og 1520 med Agostino Chigi som oppdragsgiver. Mitt utgangspunkt har vært å se de ulike kapellene og deres dekorasjoner i kontekst med hverandre og med samtidige åndelige og religiøse strømninger og fenomener av sosial eller samfunnsmessig art. Renaissance og dens humanisme danner et åpenbart bakteppe for denne avhandlingen. Periodens egen kunstteori og dens interesse for antikke skrifter om kunst og arkitektur er en viktig del av konteksten, og får stor betydning for den endring som skjer i forhold til kunsten og kunstnerens status i perioden. Kunstnernes forhold til sin oppdragsgiver endres også, fra å være en slags tjener til å bli, i enkelte tilfeller, en personlig venn eller yndling, og kanskje en meningsfelle. Vi ser at ulike paver hadde sin "stall" av kunstnere, slik som i Santa Maria del Popolo, der Pinturicchio, Bramante og Rafael alle er på oppdrag for Julius II della Rovere. Disse kunstnerne er også knyttet til hverandre på andre arenaer. I den samme kirken ser vi også resultatet av bånd knyttet mellom personer innen makteliten, slik som mellom bankierfamilien Chigi og pavefamilien della Rovere. Oppdragsgiveren som maktperson, i kraft av å være pave eller representant for finansmakten, får en alliert i kunstneren, som får en slags PR-rolle. Kunstneren blir en som kan forme det inntrykket offentligheten får av den aktuelle patronen, og blir på denne måten også en medspiller i et politisk spill.

Kunstnerens rolle i renessansen forandres etter kunstnernes egen kamp for å heve sin status. Denne kampen går ut på å heve kunsten opp på et høyere nivå ved å forsøke å gjøre den mer vitenskapelig. Temaer i renessansens kunstteori som er spesielt relevante for herværende tekst, er perspektivet og illusjonistisk dekorasjon. "Oppdagelsen" av perspektivet er et forsøk på å gjøre kunsten mer vitenskapelig, der man ved å anvende matematiske prinsipper finner en metode som skal gjøre det mulig å nedtegne den empiriske sannhet, det

øyet ser. Renessansen ser en utvikling av perspektivet som vanligvis blir betraktet som et problem av kunnskapsteoretisk art, perspektivet som kunstens vitenskapelige alibi. Imidlertid er utviklingen av perspektivet i renessansen en endringsprosess som henger sammen med den åndshistoriske utviklingen. Humanismen hyller intellektet, og det er et fokus på individualitet og personlighet. Dette påvirker forholdet til religionen, og forholdet til kunsten. Ennå er en stor del av kunsten religiøs kunst, eller kirkekunst, og her kommer fokuset på individet til uttrykk. Dette har vi sett i Chigikapellet der Agostino Chigis personlige forhold til religiøse spørsmål og astrologi blir illustrert. Vi ser også hvordan den nye individualiteten fører til en interesse for den døde, noe som kommer til uttrykk i periodens mange monumentale gravmæler, ikke minst i Chigikapellet.

Et annet fenomen i samtiden er utviklingen av teaterscenen og de scenografiske virkemidler som vi ser i maleriet og kunsten for øvrig i perioden. Dette henger også sammen med utviklingen av perspektivet slik det anvendes i kunsten. Analogien til teaterscenen synliggjør forholdet til betrakteren, og forklarer de måter spesielt malerkunsten henvender seg til betrakteren på.

Jeg har forsøkt å identifisere forskjeller i måten verkene forholder seg til betrakteren og hva disse forskjellene bunner i. Det er ulike bruk av illusjonistiske virkemidler i de to kapellene. I Pinturicchios kapelldekorasjoner omfatter ikke illusjonen verket som helhet. Illusjonen forholder seg til det reelle rommet på den måten at den ikke antyder et rom utenfor den arkitektoniske strukturen, verken den fiktive eller den reelle. De fiktive arkitektoniske elementene skaper en illusjon av dybde, men vektlegger de fysiske veggene i samsvar med Sandströms *closed wall*-prinsipp. Illusjonismen som virkemiddel blir i Pinturicchios kapeller et verktøy for å understreke grensen mellom betrakterens sfære og billedverdenen, og dermed illustrerer dekorasjonene et hierarki der betrakteren befinner seg i den materielle verden, og der de hellige temaer er representert i et annet virkelighetsnivå, nemlig billedrommet. Den fiktive arkitekturen representerer en ramme som samtidig utgjør en grense og en forbindelse, i kraft av å være en terskel, mellom billedsfære og betrakterens sfære. På denne måten blir verket mer basert i det objektive, både som konkret objekt, og i måten verket forholder seg til betrakteren på.

I Rafaels dekorasjoner omfatter illusjonen verket som helhet ved å antyde et kontinuerlig rom utenfor kapellets arkitektoniske struktur, synlig gjennom fiktive åpninger i arkitekturen. Dette er i samsvar med Sandströms *opened wall*-prinsipp. Rafael bruker perspektivet til å styre betrakternes posisjonering i forhold til verket, samtidig som verkets form som et rom man faktisk stiger inn i for å kunne se det i sin helhet gjør at betrakteren blir



omfattet av verket på en rent fysisk måte. Verket er basert i det subjektive fordi betrakteren ved å være implisert i verket blir et subjekt i forhold til det. Dette er i samsvar med renessansens åndshistoriske utvikling, der det skjer en forflytning av fokus over på individet.

I den siste delen av avhandlingen har jeg behandlet moderne tids debatt omkring betrakterens rolle i forhold til kunstverket. Jeg trekker frem ulike strategier kunsthistorikere har utarbeidet for å skille ut betrakterfunksjonen, og undersøke forholdet mellom verk og betrakter. Representanter for disse er Alois Riegl, Wolfgang Kemp, Sven Sandström og Michael Baxandall.

Utviklingen av betrakterrollen i renessansen henger sammen med åndelige strømninger som påvirker hvordan mennesket forholder seg til omverdenen og spesielt til den visuelle del av virkeligheten. Vi snakker om den subjektive vending i renessansen, der man blir opptatt av subjektets opplevelse av verden. Humanismens fokus på individet påvirker det personlige forholdet til religionen, en utvikling som har røtter i middelalderen. Kunsten får et nytt uttrykk, fordi den retter seg mot en mer spesifikk betrakter.

Diskusjonen om betrakterrollen grenser til en annen diskusjon; diskusjonen om hvordan eller hvorvidt det er mulig å innta en objektiv holdning overfor kunstverket. Det å skille ut betrakterfunksjonen er et steg på veien for å finne et relevant ståsted for analyse av verket.

## Litteraturliste

Bartalini 2001:

Bartalini, Roberto: "Sodoma, The Chigi and the Vatican Stanze", i *Burlington Magazine*, no. 1182, september 2001.

Baxandall 1985:

Baxandall, Michael: *Patterns of Intention, On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985.

Baxandall 1988:

Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford 1988.

Bentivoglio og Valtieri 1999:

Bentivoglio, Enzo, og Valtieri, Simonetta.: *Le incisioni del Giangiacomo delle lunette dipinte dal Pinturicchio e da altri artisti di scuola umbra nel Chiostro grande del convento agostiniano di S. Maria del Popolo a Roma demolite nel 1811 per la realizzazione della attuale piazza del Popolo: il chiostro sparito di piazza del Popolo*. Roma 1999.

Berenson 1897:

Berenson, Bernhard: *The Central Italian Painters of the Renaissance*, London, 1897.

Bibelen

Cast 1991:

Cast, David: "Finishing the Sistine", *Art Bulletin*, LXIII, 4, 1991.

Clark 1990:

Clark, Nicholas: *Melozzo da Forlì, Pictor Papalis*, London 1990.

Crowe 1975:

Crowe, J. A. & G. B. Cavalcaselle: *A History of Painting in Italy, vol. V. Umbrian and Sienese Masters of the Fifteenth Century*, New York 1975.

Dacos 1969 :

Dacos, Nicole: *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la renaissance*, London 1969.

Dacos 1994:

Dacos, Nicole: "Italian Art and the Art of Antiquity" i *History of Italian Art, vol. I*, 1994.

Fehl 1975:

Fehl, Philipp: "Raphael as Archaeologist", i *Archaeological News* IV / 2-3 1975.

Golzio og Zander 1963:

Golzio, Vincenzo- Giuseppe Zander: *Le Chiese di Roma dall' XI al XVI secolo*, Bologna, 1963.

Gombrich 1992:

Gombrich, Ernst H.: *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1992.

Gombrich 1972:

Gombrich, Ernst H.: *Symbolic Images, Studies in the art of the Renaissance*, London 1972.

Gombrich 1993:

Gombrich, Ernst H.: "Getting the Picture", i *New York Review of Books*, v. 40, no. 5, 4 mars, 1993.

Gould 1983:

Gould, Cecil: "Raphael's Papal Patrons", i *Apollo* CXVII / 255, Mai 1983.

Hall, J. 1983:

Hall, James: *A History of Ideas and Images in Italian Art*, London 1983.

Hall 1987:

Hall, James: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1987.

Hall, M. 2005:

Hall, Marcia B. (red.): *Artistic Centers of the Italian Renaissance, Rome*, New York 2005.

Hartt 1994:

Hartt, Frederick: *History of Italian Renaissance Art*, New York, 1994.

Hirst 1961:

Hirst, Michael: "The Chigichapel in Sta. Maria della Pace", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1961.

Hirst 1981:

Hirst, Michael: *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

Hodne 1995:

Hodne, Lasse: *Bilde og billedoppfatning: rammevilkår for perspektivets endringer fra Middelalder til renessanse i Italia*, Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen, 1995.

Holly 1984:

Michael Ann Holly: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca and London 1984.

Iversen 1993:

Iversen, Margaret: *Alois Riegl: Art History and Theory*, 1993.

Jones and Penny 1983:

Jones, Roger and Nicholas Penny: *Raphael*, New Haven and London, 1983.

Kemp 1994:

Kemp, Wolfgang: "Only Connect..." Bokanmeldelse av John Shearmans *Only Connect* i *The Art Bulletin*, vol. LXXVI, nr. 2, juni, 1994.

Kemp 1998:

Kemp, Wolfgang: "Ch. 9: The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception", i *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, 1998.

Krautheimer 1985.

Krautheimer, Richard: *The Rome of Alexander VII, 1655- 1667*, New Jersey 1985.

Kruft 1994:

Kruft, Hanno- Walter: *A history of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, Princeton 1994.

La Malfa 2000:

La Malfa, Claudia: "The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. LXIII, 2000.

Lavin, I. 1980:

Lavin, Irving: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, 1980.

Lavin, M. 1990:

Lavin, Marilyn Aronberg: *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, London 1990.

Lotz 1995:

Lotz, Wolfgang: *Architecture in Italy 1500-1600*, New Haven and London 1995.

Magnusson 1987 1:

Magnusson, Cecilia: "Lorenzetto's Statue of Jonah, and the Chigi Chapel in S. Maria del Popolo", i *Konsthistorisk tidskrift*, LVI / 1, 1987

Magnusson 1987 4:

Magnusson, Cecilia: "The Antique Sources of the Chigi Chapel", i *Konsthistorisk tidsskrift*, LVI / 4, 1987

Marder 1998:

Marder, T. A.: *Bernini and the Art of Architecture*, New York 1998.

Mastai 1975:

Mastai, M. L. D'Otrange: *Illusion in Art, Trompe-l'Oeil, A History of Pictorial Illusionism*, New York 1975.

Medici 1990:

Medici, Priscilla Grazioli: "Sixteenth- and Seventeenth- Century Marble Incrustations in Rome: The Chigi Chapel", i *The Princeton Raphael Symposium, Science in The Service of Art History*, New Jersey 1990.

Milman 1983:

Milman, Miriam: *Trompe-l'Oeil Painting, The Illusions of Reality*, London 1983.

Murray 1971:

Murray, Peter: *Architecture of the Renaissance*, New York 1971.

Panofsky 1964:

Panofsky, Erwin: *Tomb Sculpture, It's Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London 1964.

Panofsky 1981:

Panofsky, Erwin: "The Concept of Artistic Volition", *Critical Inquiry*, 1981.

Partridge and Starn 1980:

Partridge, Loren and Randolph Starn: *A Renaissance Likeness, Art and Culture in Raphael's Julius II*, Berkeley 1980.

Pope- Henessey 1970:

Pope- Henessey, John: *Raphael*, London 1970.

Quinlan- Mc Grath 1984:

Quinlan- McGrath, Mary: "The Astrological Vault of the Villa Farnesina: Agostino Chigi's Rising Sign". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XLVII, London 1984.

Raggio 1983:

Raggio, Olga: "Bernini and the Collection of Cardinal Flavio Chigi", i *Apollo* CXVII / 255, Mai 1983.

Robertson 1988:

Robertson, D. S.: *Greek and Roman Architecture*, Cambridge 1988.

Rowland 1984:

Rowland, Ingrid D.: "Two Notes About Agostino Chigi- Documentary Proof; Some Panegyrics to Agostino Chigi". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XLVII, London 1984.

Rydberg 1897:

Rydberg, Viktor: *Romerske kejsare i marmor samt andre uppsatser i konst*, Gøteborg 1897.

Sandstøm 1963:

Sandstrøm, Sven: *Levels of Unreality, Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala 1963.

Saxl 1934:

Saxl, Fritz: *La Fede Astrologica di Agostino Chigi, Interpretazione dei pinti di Baldessare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Roma 1934.

Shearman 1961:

Shearman, John: "The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1961.

Shearman 1972:

Shearman, John: *Raphael's Cartoons in the Collection of her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.

Shearman 1977:

Shearman, John: "Raphael, Rome, and the Codex Escorialensis", i *Master Drawings*, Vol. 15, No. 2. 1977.

Shearman 1981:

Shearman, John: "Pentimenti in the Chigi Chapel", i *Art, the Ape of Nature; studies in honor of H. W. Janson*, New York, 1981.

Shearman 1992:

Shearman, John: *Only Connect...Art and the Spectator in Italian Renaissance*, Washington, D.C. 1992.

Shepherd 1993:

Shepherd, Gyde Vanier Gilbert: *A Monument to Pope Pius II: Pintorichio and Raphael in the Piccolomini Library in Siena, 1494-1508*. Harvard University 1993.

Schulz 1962:

Schulz, Juergen: "Pinturicchio and the Revival of Antiquity", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 25, 1962.

Sjøstrøm 1978:

Sjøstrøm, Ingrid: *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Stockholm 1978.

Valtieri 1975:

Valtieri, Simonetta: "Santa Maria del Popolo in Roma", i *Architettura: cronache e storia* XXI, Mai 1975.

Vasari 1979:

Vasari, Giorgio: *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*, New York, 1979.



Weil- Garris Brandt 1986:

Weil- Garris Brandt, Kathleen: "Cosmological Patterns in the Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo." I *Raffaello a Roma: il convegno del 1983*, Roma 1986.

Wittkower 1955:

Wittkower, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini*, London 1955.

## Liste over illustrasjoner

- 1) Santa Maria del Popolo i Roma, fasaden. Eget foto.
- 2) Della Roverekapellet, Santa Maria del Popolo. Bilde hentet fra guide til kirken, ukjent fotograf.
- 3) Basso della Roverekapellet, Santa Maria del Popolo. Bilde hentet fra guide til kirken.
- 4) *Tilbedelsen av barnet*, altertavle av Pinturicchios verksted i della Roverekapellet. Eget foto.
- 5) *Jomfruens himmelfart*, freske av Pinturicchios verksted i Basso della Roverekapellet. Bilde hentet fra guide til kirken.
- 6) *Loggia di Psiche*, Villa Farnesina i Roma. Foto Alessandro Ageli.
- 7) *Loggia di Psiche*, hvelvdekorasjoner av Rafaels verksted, Villa Farnesina i Roma, Foto Alessandro Ageli.
- 8) Gravmonument over Ascanio Sforza av Andrea Sansovino, koret i Santa Maria del Popolo. Bilde hentet fra guide til kirken.
- 9) Gravmonument over Girolamo Basso della Rovere av Andrea Sansovino, koret i Santa Maria del Popolo. Bilde hentet fra guide til kirken.
- 10) Det gamle høyalteret i Santa Maria del Popolo av Andrea Bregno. Bilde hentet fra guide til kirken.
- 11) *Kroningen av Jomfruen*, hvelvdekorasjoner av Pinturicchio i Santa Maria del Popolo. Bilde hentet fra guide til kirken.
- 12) Bramantes apsis i koret i Santa Maria del Popolo. Bilde hentet fra guide til Roma, ukjent fotograf.
- 13) Døpefont i Montemirabilekapellet i Santa Maria del Popolo. Eget foto.
- 14) Gravmonument over Antonio Pallavicino i Montemirabilekapellet i Santa Maria del Popolo. Eget foto.
- 15) Chigikapellet med Agostino Chigis gravmonument, Santa Maria del Popolo. Bilde hentet fra guide til Roma, ukjent fotograf.
- 16) Chigikapellet, tverrsnitt. Bilde hentet fra *Complete Works of Raphael*, New York 1969.
- 17) Chigikapellet, grunnplan. Bilde hentet fra Cecilia Magnusson, 1987, s. 137. (Se litteraturliste).

- 18) Chigikapellet med Sigismondo Chigis gravmonument. Bilde hentet fra *Complete Work of Raphael*, New York 1969.
- 19) Chigikapellet, alterveggen. Bilde hentet fra *Complete Works of Raphael*, New York 1969.
- 20) *Jomfruens fødsel*, altertavle av Sebastiano del Piombo og Francesco Salviati i Chigikapellet. Bilde fra postkort, ukjent fotograf.
- 21) *Profeten Habakkuk*, skulptur av Bernini i Chigikapellet. Bilde hentet fra guide til kirken, ukjent fotograf.
- 22) *Profeten David*, skulptur av Bernini i Chigikapellet. Bilde hentet fra guide til kirken, ukjent fotograf.
- 23) *Profeten Jonas*, skulptur av Lorenzetto i Chigikapellet. Bilde hentet fra guide til kirken, ukjent fotograf.
- 24) *Profeten Elias*, skulptur av Lorenzetto i Chigikapellet. Eget foto.
- 25) *Memento mori* i marmorgulvet av Bernini i Chigikapellet. Eget foto.
- 26) Kuppelen med mosaikker av Luigi de Pace, Chigikapellet. Bilde hentet fra *Complete Works of Raphael*, New York 1969.
- 27) *Våren*, maleri i tondo i pendentiv i Chigikapellet. Eget foto.
- 28) *Vinteren*, maleri i tondo i pendentiv i Chigikapellet. Eget foto.
- 29) *Kristus og samaritanerkvinnen ved brønnen*, bronserelieff av Lorenzetto etter Rafaels tegninger på alterfronten i Chigikapellet.
- 30) *Peters martyrium*, bronserelieff av Filarete, detalj av bronsedøre på Peterskirken i Roma. Bilde hentet fra guide til Roma, ukjent fotograf.
- 31) *Antinous Farnese*, antikk skulptur i Museo Nazionale i Napoli. Bilde hentet fra Cecilia Magnusson, 1987, s. 21. (Se litteraturliste).
- 32) Cestiuspyramiden. Bilde hentet fra guide til Roma, ukjent fotograf.
- 33) *Il Tempietto* i St. Pietro in Montorio i Roma av Donato Bramante. Bilde hentet fra guide til Roma, ukjent fotograf.
- 34) Vestibylen til Piazza d'Oro, Hadrians Villa i Tivoli. Bilde hentet fra *Hadrian's Villa and Its Legacy*, Macdonald and Pinto, New Haven and London, 1995.